ثلاثة رواد رحلوا

بقلم الطاهر وطار

ثلاثتهم خرجوا من الهزيع الأول لهذا القرن، ومن الارتداد الأولي لاصطدام العرب الغرب.

ثلاثتهم يشتركون بهذا القدر أوذاك، في الانتماء إلى مدرسة فكرية واحدة.

ثلاثتهم يشتركون في التأسيس لحداثة أدبية مبكرة.

ثلاثتهم يشتركون في البساطة والتواضع ودماثة الخلق.

ثلاثتهم اقتربت منهم بهذا القدر أو ذاك فأحببتهم أدباء ومناضلين وإنسانيين.

1- إيميل حبيبي

هذا الهيكل الضخم، الذي لا يمكن أبدا أن تقدر سنه، تارة يبدو لك في العشرين وتارة يبدو لك في الثمانين.يملأ شخيره القاعة بينما المحاضر أو الخطيب يواصل كلامه، تتأمل عينيه، فيقابلك التمساح، خاصة عندما ينفجر بصوته المدمدم : لا، يا سادة، الأمر ليس كما يتبادر إلى ذهنكم، أنتم مخطئون من الأساس.. كعادتكم. يتمتم، ثم يعود إلى الشخير.

أحببته للوهلة الأولى التي التقيته فيها، رغم الطريقة الاستفزازية التي يقدم نفسه بها، شأنه شأن المناضلين الفلسطينيين-«الإسرائيليين».

«لا يمكن أن أحب فلسطين، مهما ادعيت، أكثر من هذا الفلسطيني»، سبق وأن قلتها في 1996 عندما قدم لي توفيق طوبي نفسه، ثم زوجته، ثم رزمة من جريدة الاتحاد ومجلة الغد وغيرهما من الجرائد والمجلات التي تصدر بالأرض

المحتلة، والتي تمثل أفضل هوية يقدم بها الفلسطيني الذي يعيش في الداخل نفسه.

فاجأت إيميل حبيبي بأنني لا أعبأ باستفزازه، كما سبق وأن فاجأت توفيق طوبي وسميح القاسم، والطلبة الفلسطينيين-الإسرائيليين والسوريين-الإسرائيليين، رغم أنني لم أتقبل أبدا رفيقهم كوهين ممثل اللجنة المركزية لركاح في الاتحاد السوفياتي رحمه الله

لا أذكر أين تم لقائي الأول بحبيبي، ولكن المؤكد أنني عرفته قبل أن ألتقي به من خلال لكع بن لكع، وسداسية الأيام الستة، والمتشائل، إفتتاحيات الاتحاد التي كانت تأتيني من حين لآخر من براغ.

من خلاله، من خلال محمود درويش، من خلال سميح القاسم، من خلال سحر خليفة، من خلال توفيق زياد، من خلال فدوى طوقان، من خلالهم وحدهم، تحدد لي لون وطعم الإبداع الفلسطيني، أصيلا صافيا نقيا، مفعما بالصدق.

كلما قرأت لأحدهم، رشحته بيني وبين نفسي لجائزة نوبل، ولكل الجوائز.

وكنا تساءلت قبلا عما لو كان كاتب ثرثرة فوق النيل أو أولاد حارتنا من أمريكا اللاتينية، ما سيكون نصيبه من الإعلام الغربي والشرقي، رحت أتساءل بعد كل فقرة من فقرات سرايا بنت الغول لأميل حبيبي. التي لا تقل إطلاقا قيمة عن مذكرات كازانتسكي.

الكاتب العربي الوحيد الذي تولى الدفاع عني في باريس بمعهد العالم العربي أثناء ما سمي بلقاء الروائيين العرب والفرنسيين، عندما اشتبكت مع أحد الناشرين الفرنسيين الذي وضع لنا وصفة مدققة طويلة وعريضة، لكتابة عربية يمكن أن تترجم إلى الفرنسية، ويمكن أن تثير اهتمام القارئ الفرنسي.

توقف شخيره فجأة، وانبرى يقول : إنه جزائري وإنني لأفهمه بدقة، فما بينه وبين الفرنسيين ليس قليلا.

والفلسطيني المتحمس في الدفاع عني، في القاهرة عام 1995، أثناء الأيام الثقافية والفنية الفلسطينية، عندما راح أحدهم يمن علي بمناسبة وبدونها، بالدعوةالموجهةإلى رغم ما في روايتي «تجربة في العشق»، من «هجوم» على الأخ أبو عمار.

استوقفته فرحا في أحد أروقة معرض فرانكفورت للكتاب، وكان كالعادة محاطا بحاشية كبيرة من الصحفيين والمعجبين والمشتاقين من أبناء البلد، سلمت عليه بحرارة

فسألني من أكون؟ فلان.. لحيتي التي عرفتني بها، في المغسلة فقد تلوثت اللحى جميعها.

قهقه واحتضنني، وتواصلنا نستعيد ذكريات باريس وبرلين قبل سقوطها وسقوط جدارها، والقاهرة، وصاحبنا الذي يطلب الصفح عن خطإه قائلا أبيض يا لبن، ثم ما يفتأ يذكرني بأن صدره رحب، ولذا دعاني.

- أنت مقيم فين؟

- في الجزائر.

- وأنا يسمونني «الباقي».

فوجئت بالعملاق ينحني، فيطلب من حديثا صحفيا لمجلته، لعبته الجديدة، «مشارف». شعرت بالخجل فقد كان المفروض أن أسبقه أنا فأطلب حديثا لمجلة « التبيين»، كما شعرت بالخوف والرهبة، فاستجواب هذا الدهقان يعني «تشريحا رسميا للجثة».

على الطاولة وآلة التسجيل بيننا بادرته ؛ أتذكر ما تنبأت لي به في برلين ذاكم العام؟

قلت لك : لن يمشي أحد في جنازتك يوم تموت. أنت لا تحسن إخفاء ما في نفسك...

ستكون أجوبتي عن أسئلتك في ذاكم السياق يا إميل. واستسلمت للتشريح.

ليرحمك الله يا إميل، ولتجاز خيرا عما قدمته لفلسطين وللعروبة، وللإنسانية.

2 - بلند الحيدري.

أحد المؤسسين وثاني اثنين في تحديث الشعر العربي والذي لا يتحدث عنه النقاد إلا إذا ذكروا بذلك تذكيرا، فكإنما هذا النقد يخضع للنجومية ويضطر للموضوعية اضطرارا، كما قال بدر شاكر السيابفي مقدمة أحد دواوين بلند،

تنازل عن كثير من مقوماته، العرقية والعبقرية، والأيديولوجية، وظل في كل زمان وفي كل مكان، الإنسان المبتسم ... المرآة الصقيلة التي تعكس كل الحضارات والثقافات البشرية.

أقصد بـ«تنازل» أنه وضعها جانبا أو بالأصح في المرتبة الثانية، فلا هو كردي إلا إذا سألته عن أصوله العرقية، ولا هو ثاني اثنين في تحديث الشعر العربي إلا إذا قلت له متى وكيف بدأت تكتب الشعر، ولا هو ذلك الثائر عن الاستغلال والطبقية والإمبريالية، إلا حين يفضحه تغنيه بموت أحدهم كما فعل في قصيده الرائع : (هم .. وأنا) عن غيفارا وتروتسكي في ديوان أغاني الحارس المتعب الصادر عن دار العودة ببيروت عام 1974 :

في وجهي شيء منه.. لكني لا أبحث عنه

كلا.. كلا فأنا غابات

أصنع من جذعي فأسي

كنت قد نزلت ببيروت عام 1974 عائدا من العراق حيث شاركت في المربد الثاني، مختنقا من أشياء كثيرة جدا لا يمكن حصرها كلها.. مختنقا من تبجح الأدباء والكتاب، مختنقا من السطحية والتقريبية لدى من يسمون بالنقاد والباحثين، مختنقا من تعصب المثقفين ضد بعضهم البعض برأي وبدون رأي، مختنقا من تصدع الجبهة القومية وهشاشتها كما لاحظ ذلك الشاعر سعدي يوسف الذي اصطحبني لجريدة طريق الشعب والمرحوم غائب طعمة فرمان الذي اصطحبني لاحتفالات الذكرى الأربعينية لتأسيس الحزب.. مختنقا من طرقات بغداد التي قال المصري عنها يوما : كل ما في بغداد زفت ما عدا الطرقات.

كانت هذه المرة الأولى التي أرى فيها الكتاب العرب بهذا الحجم وبهذه الأهمية، سكارى وصحاة، قوميين من مختلف الفروع والأغصان، وشيوعيين من مختلف التيارات والأهواء...

أتعبوني، مثلما أتعبني السهر مثلما أتعبني الجو.

في بيروت تغيرت البلاد وتغير العباد. حمدت الله كثيرا على أنني لم أعد مباشرة إلى الجزائر، وإلا ستظل الحسرة على العرب تلازمني مثلما لازمتني يوم زرت القاهرة لأول مرة عام 1964.

لا أذكر سوى ماجد زهير، يكتشفني في الفندق، ويطوف بي دور النشر ببيروت علنا نصادف من يقبل نشر رواية الزلزال، فينتهي بنا المطاف إلى حديث وإلى كاميرا بلند الحيدري، لا أذكر بالضبط أكان ذلك في بيروت المساء أم في البلاغ.

هي تومض بضوئها.

هو يومض ببسمته.

أحببته بسرعة كما أحببت إميل حبيبي، كان الصدق يشع من عينيه ويتواثب من ضحكته، وكانت البراءة تطفح من إعجابه الشديد لكاميراته اليابانية، التي يتفهمها على ما يبدو كما ينبغي.

هو يتحدث عنها، وأنا أتذكر الأطفال في بغداد الذين يلاحقون كل من يحمل كاميرا راجينه « صورني ياعمي صورني».

إلى اليوم أشعر بالخجل من نفسي، كيف استجوبت في بغداد لفائدة الشعب الثقافي الذي كنت أشرف عليه، كل من هب ودب، وحال جهلي لقيمة بلند الحيدري حتى يومها من استجوابه.

كلما التقيت به فيما بعد، وأعترف بأن لقاءاتنا كانت قليلة، حيث لم يكن بلند لسبب أو لآخر، من الذين يترددون على المؤتمرات والمناسبات. في الشرق وفي الغرب، أحنيت رأسي وأنا أستعيد أزين ميكانيزم مصورته اليابانية، التي يتحدث عنها لينسيك شخصه.

ليرحمك الله يا بلند.

3 - عبد الحميد بن هدوقة

كلما ذكروه ذكروني. كلما ذكروني ذكروه. كلما تحدثوا عن الأدب الجزائري الحديث تحدثوا عنا معاً. لو أن الأمر يتعلق بغيرنا لا نزعج أحدنا أو انزعجنا معاً. لكننا بدورنا كلما تحدث أحدنا عن نفسه تحدث عن زميله أو عن قرينه.

المجموعتان القصصيتان الأوليان، صدرتا في وقت واحد عن الشركة الوطنية التونسية للنشر والتوزيع عام 1962.

الروايتان الأوليان، صدرتا في الجزائر تقريبا في وقت واحد، لكن المؤكد أنهما كتبتا في وقت واحد.

بقدر ما يعرفني أعرفه، وبقدر ما يحترمني أحترمه وأحبه. تزدان مائدتي به وتزدان طاولته بي، كلما كان لأحدنا ضيوف كتاب.

انبثق من البادية، ومن المدارس التراثية ومن الزوايا الدينية، في الجزائر، ليشد الرحال إلى تونس، وبالضبط إلى جامع الزيتونة الأعظم، ثم هاجر ككل شباب منطقته الجدباء إلي فرنسا، ومارس هنالك عدة مهن ليعود إلى تونس، ملبيا في الخمسينات، نداء الثورة التحريرية، ومصطحبا معه زوجة وبنتا.

ملأ تونس من خلال الإذاعة التونسية بمسرحيات بوليسية وغيرها تشد إليها أذهان المستمعين، بقوة كبيرة، كما ظل يكتب القصص الجميلة.

في الجزائر، أستطيع القول، أن عبد الحميد بن هدوقة، عانى الفقر، فلم يكن سوى الموظف العادي، يعاني مشاكل السكن ، حيث يؤجر من خاص ما يفتأ يشتط عليه في الكراء أو يطالبه بالخروج، ويشرف على تربية أولاده الصغار.

سافرنا معا إلى بلجيكا، في السبعينات، فازدادت علاقتنا متانة، وازداد إكبارا له حين علمت أنه يشتري باستمرار العملة الصعبة ليحولها إلى ابنته من زوجته الفرنسية التي التحقت بنا هنالك، ملتصقة به في حنان غريب. كما ازددت إعجابا بنزاهته حين علمت في 1991 وأنا مدير عام للإذاعة أن ملفه الإداري لم يسو، وأنه يعاني الغبن من المؤسسة.

كلما دخلت داره أبهرتني بشاشة زوجته، ومكتبته، هذا الرجل الحداثي، الإشتراكي العمالي، مكتبته تزخر بأمهات الكتب التراثية، في جميع المجالات، يروح يحدثك عنها، كتابا فكتابا، وكأنما يتحدث عن أولاده وأصدقائه المقربين.

كلما وقع بين يدي تأليف جديد، لبن هدوقة، رحت أبحث أول ما أبحث عن الجهد الذي بذله هذا « العجوز» كي يتجدد، ويظل متشبثا بروح العصر.

وهكذا فعل في كل كتاباته، ولربما، بل وبالتأكيد في كل حياته.

كما سيذكر الفلسطينيون والعرب ريادة إميل حبيبي، في القصة والرواية الفنية الراقية، ويذكر العراقيون والعرب النزهاء ريادة بلند الحيدري في الشعر العربي الحديث، سيذكر الجزائريون والعرب، ريادة عبد الحميد بن هدوقة، في القصة والرواية والمسرحية الإذاعية.

ليرحمكم الله أيها الأحباء.



هذا العدد

في باب «دراسات وقراءات أدبية» من هذا العدد، نقدم ستة موضوعات متنوعة تراوحت بين الدراسة النظرية ذات الطابع العام، والتطبيقية المنصبة على نصوص معينة، والقراءة المتأملة في بناء بعض الأعمال الروائية العربية، بحيث يفتتحها بن بوجمعة بوشوشة (من تونس) بتعرضه إلى موضوع مراجع الكتابة الروائية في أقطار المغرب العربي الكبير : ليبيا وتونس والجزائر والمغرب وموريطانيا، ليحصرها في خمسة عناصر، هي السيرة الذاتية للكتّاب، التي ميزت المرحلة الأولى بالخصوص من ظهور الرواية المغاربية، والتاريخ القريب لهذه الأقطار، ولا سيما فترة الكفاح التحريري، والواقع المتحول في مرحلة ما بعد الاستقلال، والتراث الذي شكل موضوع التعامل معه هاجسا بالنسبة للعديد من الكتاب، وأخيرًا اللغة التي هي أداة الفن الأولى بالنسبة للروائي، ومجاله الخصب الذي يسمح له بإظهار مهاراته، وقدرته على التخييل، ويخلص في الأخير إلى القول أن هذه العناصر كلها تشكل حلقات طبيعية في سيرورة هذا الجنس الأدبي.

وينطلق مصطفى رمضاني (المغرب) في معالجته لموضوع «المسرح الاحتفالي» من إشكالية المصطلح، ليحدد معناه، ويرجع بنا إلى جذوره الأولى في الفكر العالمي، والعربي، في المسرح على الخصوص، ليعود من جديد إلى ظهوره في المغرب، ويحاول أن يبين سبب اهتمام المغاربة بهذا الشكل المسرحي، ويستعرض بعض آراء المنظرين له، وبعض التجارب المتميزة فيه، التي قام بها كوكبة من المسرحيين على الصعيد العملي.

وفي قراءته لرواية «مذكرات ديناصور» لمؤنس الرزاز، يلفت الطاهر وطار النظر إلى عامل الزمن، أو العصر في هذه الرواية، الذي يشكل، كما يقول، قوامها وأساس بنائها، بحيث لا يمكن قراءتها دون وضع هذا العامل الأساسي في الحسبان، ويستدل على ذلك ببعض الأعمال الروائية العربية الشهيرة التي

تستحيل قراءتها إذا لم نضع في حسباننا مقومها الزماني أو المكاني الذي ترتكز عليه، وكذا الأمر بالنسبة لـ «مذكرات ديناصور»، إذ قراءتها تتطلب من القارئ أن يكون على بصيرة بعامل الزمن، الذي يتقلب فيه بطل عبد الله الديناصور بين مختلف الأزمنة «الكابوسية» : الماضي، والحاضر، والحاضر الحاضر، إلخ... ولكن أيضاً : الزمن الآتي، زمن «زهرة»، زهرة التي تعبق برائحة الأمل ولا تعرف الذبول أبداً.

ويحاول الأخضر الزاوي في قراءته لرواية واسيني الأعرج «وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر» أن يعيد هذه الرواية إلى مكوناتها الأولى، ويشير إلى التقاطعات التي تلتقي فيها برواية «اللاز» للطاهر وطار، وإلى بعض المؤثرات الأخرى التي أثرت فيها، ويرصد خصائصها ومميزاتها، ويقيم كل خاصية على حدة، ولا ينتهي في الأخير إلى رأي نهائي في الرواية، والسبب في ذلك، على ما يبدو، يعود إلى كون هذه الدراسة جزء من دراسة أوسع للكاتب حول الرواية نفسها.

رؤيـــة الديني والسياسي في رواية «قرية ظالمة» لمحمد كامل حسين، التي يقدمها لنا عبد السلام الككلي، تتعلق برواية مصرية غير معروفة إلا للمختصين، وهي رواية رمزية عميقة الأبعاد، تعالج موضوعاً قديماً جديداً، له صلة مباشرة بالتاريخ، والسياسة، والدين، وأصول الحكم، كتبها صاحبها في الثلاثينيات، ولكنها ظلت مجهولة بالنسبة للكثير من الناس، إلى أن أعيدت طباعتها في السبعينيات فلقيت اهتماماً خاصاً لدى النقاد، ويحاول الككلي في هذه الدراسة أن يسلط الضوء على خلفيتها التاريخية، ويفك بعض رموزها، ويناقش القضايا التي تطرحها.

مـــا هي نقاط الالتقاء ونقاط الاختلاف في فن الأدب وفن السينما؟ ماهي خصائص هذا ومميزات ذاك، كيف نزاوج بين فن الكلمة وفن الصورة لنخرج بتركيبة متكاملة ومنسجمة؟ تلك هي الإشكالات التي يطرحها ديداني أرزقي في موضوعه «الالتقاء والتضاد بين الأدب والسينما»، وتلك هي الأسئلة التي يحاول أن يجيب عنها.

أمـــا في باب «حوار العدد»، فقد اخترنا المحاورة التي أجراها الروائي الفلسطيني الراحل «إميل حبيبي» مع الروائي الطاهر وطار، في إحدى المناسبات، وهي عبارة عن حديث ممتع وعميق بين روائيين عربيين متميزين حول

تجربة الكتابة والسياسة، ونعتقد أن المختصين والمهتمين بدراسة أدب هذين الكاتبين، سيجدون في هذا الحوار، ولا شك، ما هو أكثر من مجرد المتعة.

ويضم باب «قضايا فكرية» أربعة مواضيع متنوعة بدورها، تتناول قضايا فكرية عربية قديمة وحديثة، وتطرح العديد من الأسئلة الشائكة، وتناقش إشكالاتها، وتحاول الإجابة عنها، فيعود بنا إبراهيم سعدي إلى العهد العباسي الأول ليلقي الضوء على آراء المعتزلة في موضوع العقل والحرية ويربط بين القضايا التي عالجوها وبين امتداداتها في عصرنا الحاضر، غير أن الباحث ينبهنا في الأخير إلى عدم الخلط بين الماضي والحاضر، ويحذرنا من مغبة الانزلاق نحو إسقاط مشاكل عصرنا على العصور الماضية.

وينقلنا المفكر المصري حسن حنفي إلى القرن التاسع عشر الميلادي ليحدد الجذور أو المنطلقات التي ارتكز عليها الفكر العربي الحديث في فترة ما أصبح يعرف بعصر النهضة العربية الحديثة، ويحصرها في ثلاثة : الماضي البعيد والماضي القريب، والاحتكاك بالغرب الأروبي الحديث، ومن ثمة ينطلق في تبيين التأثيرات التي تركها كل عنصر من هذه العناصر الثلاثة في تشكيل الفكر العربي الحديث، ليخلص إلى فحص النتائج، أو الثمار - كما يسميها - التي أثمرتها تلك الجذور.

ويقترح بن دريدي فوزي من جهته منهج التفكيك لدراسة ما يسميه صراع الثقافة المحلية التاريخية في تفاعلها مع النماذج الحداثية الغربية الوافدة، لأن كل تفكيك يحمل- حسب رأيه - صيغة من صيغ إعادة التشكيل، هذه الصيغ التي تختلف من مجتمع إلى آخر وتجعل المنهج بسبب ذلك ذا طبيعة خصوصية.

أملنا أن تكون مادة العدد ممثلة للانشغالات الكبرى للمفكرين والمثقفين العرب، وتستجيب لبعض ما يريده أحباء «الجاحظية»، وقراء «التبيين» بوجه عام.

التحرير

دراسات وقراءات أدبية

بوشوشة بن جمعة





تعدّ الرواية جنساً أدبياً مستحدثاً في الثقافة المغاربية المعاصرة وتبقى قليلة التراكم رغم الرصيد الذي أدركته منذ ظهورها مع منتصف الخمسينات في كلّ من تونس والمغرب الأقصى، ومطلع الستينات في ليبيا، ثم بداية السبعينات في الجزائر وموفّاها في موريتانيا، وهي إلى ذلك يسمها هاجس التجريب والتجاوز لأشكال الكتابة التقليدية بحثاً عن الخصوصية.

ثم إنه لايمكن الحديث عن الرواية المغاربية المكتوبة بالعربية بمعزل عن جملة الشروط/ أو الوسائط التي عملت على إنتاجها وتلقيها في مجتمعات مغاربية تغلب عليها أنماط الثقافة التقليدية، ومن ثم تقتضي الضرورة وضع هذه الرواية - بعد الإحاطة بشروط كتابتها وشروط تلقيها - ضمن سياق إنتاجها واستهلاكها، حيث تحدد أولاهما مراجع الكتابة، في حين تحدد ثانيتهما مسألة القراءة.

وتجدر الإشارة - في هذا السياق - إلى أن مراجع الكتابة الروائية المغاربية في التسعينات، لا يمكن إقصاؤها عن المراحل السابقة لهذه الفترة الزمنية، والتي قطعت فيها هذه الرواية عديد الأطوار ، وقامت بعديد الأدوار ، وهو مايجعل الفعل الروائي المغاربي المكتوب بالعربية في التسعينات يمثل التواصل والامتداد مع النصوص التي أنتجت منذ زمن التأسيس إلى موفى

الثمانينات، وذلك اعتباراً لكون النصوص الأدبية ومن ثم الروائية تنتج بعضها البعض من خلال تآلفها أو تخالفها في غياب الدرجة الصفر من الكتابة على حد تعبير رولان بارت.

وليس من اليسير بحث إشكالية قراءة الرواية المغاربية المكتوبة بالعربية، فعمليات التوثيق التي يحتاجها الباحث عن وضعها متعثرة وناقصة وتقريبية في أحسن الأحوال، وليس في قدرة الباحث إلا أن يجعل تصوراته وتقديراته نسبية ومؤقتة، اعتماداً على بعض البيبليوغرافيات أو الدراسات التي تناولت مسألة القراءة عامة والرواية خاصة أو قاربتها وذلك رغم أهمية سؤال القراءة التي تمثل أحد الفواعل الأساسية في إنتاج النص الروائي. فكل كتابة تتأسس على احتمال قراءة. ومن ثم اقترن فعل الكتابة الأدبية عامة والروائية خاصة بالقارئ المتوهم الذي يعقد معه الكاتب حلفاً روائياً يقوم على التخييل لا على التصديق والتماهي، ويختلف هذا القارئ المتوهم من كاتب إلى آخر اعتباراً لاختلاف صيغ الكتابة وأشكالها ومقاصدها.

1) الرواية المغاربية، مراجع الكتابة

اعتمد جنس الرواية في المغرب العربي منذ تأسيسه إلى الزمن الراهن على عدد من مراجع الكتابة أسهمت مجتمعة في تشكيل ملامحه عبر كل المراحل التي مرّ بها، والتي ميز كل واحدة منها نمط من الكتابة يعبّر عن سماتها المفيدة.

ويمكن أن نحدد خمسة مراجع أساسية استلهم منها كتاب الرواية المغاربية المكتوبة بالعربية تجاربهم في الكتابة الروائية وهي:

الذات/ المرجع حيث السيرة والرواية تتحاوران، ثم التاريخ حيث يتفاعل التاريخي والروائي في إنتاج النص الأدبي، فالواقع الذي تشكل تحولاته وتغيراته أنماط الكتابة الروائية، ثم التراث الذي يمثل أفقاً حداثياً في فعل الرواية وعملية الكتابة الأدبية عامة، وأخيراً اللغة التي دخلت في معادلة مع الكتابة الروائية، تجاوزت بها وظيفة الإبلاغ لتتحول إلى حقل إبداع.

(1) الذات/ المرجع، حوار السيرة والرواية

إن الكثير من المقاربات النقدية التي تمت في الغرب ورامت البحث في خصائص العلاقة القائمة والممكنة بين كل من السيرة الذاتية والرواية بغية التمييز بينهما، سيما في حقل الكتابة الأدبية، أثبتت عدم وجود اختلافات جوهرية حيث «أنهما تنطلقان من التجربة الذاتية لتتجاوزاها بعد ذلك إلى مسالك التخييل وفضاءاته»(1)، ومن ثمة فإن كلتيهما تنبني على فعاليات التخييل والإيهام بالحقيقة، وهو مايبينه الكاتب محمد عز الدين التازي في قوله: «.. كاتب السيرة

الذاتية غالباً مايمارس الكذب المتعمد لتزيين حياته الخاصة أو إظهارها بمظهر المأساة، أو البطولات الخارقة التي تحدّى من خلالها واقعه الاجتماعي، ومن ثمّ فهو يؤثث فضاءات السيرة لتتكيف مع الموضوع، ينسى ماينساه ولايتذكر إلا مايريد، أما الروائي فهو يعي مايكتب، إنه يمارس الكذب الروائي»(2). وهو مايجعل البحث في مسألة التطابق بين الذاتي والموضوعي أو التاريخي والجمالي ليست مسألة ذات بال.

ومن ثم وجب البحث في نسبة النص السير- ذاتي الداخلية ومدى انسجام مكوناته وتناغمها فضلاً عما يتوفر عليه هذا النص من درجة إقناع وإمكانيات تأثير يمكن أن يمارسها على القارئ - المتلقي، وهو ماينشئ تلك العلاقة غير المباشرة في الغالب بين النص الروائي والقارئ. والتي تتم إما عن طريق الراوي أو الشخصية التي قد تمارس دور القاص و الراوي والبطل على حد سواء لأن رواية السيرة الذاتية إن هي إلا «حكاية نسجت حول شخصية المتكلم حتى تكون هناك صلة بين القاص والراوي»(3).

وهو مايجعل هذا النمط الروائي يسعى دوماً إلى تحديد العلاقة الجدلية بين الذات والموضوع ولعل أهمية جنس السيرة الذاتية تكمن في كونه ينجز في مستوى النص الروائي تواصلاً عميقاً بين الذاتي والموضوعي، وبين الشخصي/ الفردي،والتاريخي/ الجماعي والواقعي والمتخيل ، وإن كانت الذات تبقى هي مرجع الكتابة وموضوعها ومقصدها، مع تمثيل هذه العناصر أوضاعاً مفارقة بعض الشيء بالنسبة للذات.

وتشكل الذات مرجعاً أساسياً في الكتابة الروائية المغاربية ذات التعبير العربي، وعلامة مميزة في مسارها منذ زمن التأسيس حتى الزمن الراهن، فقد نزعت الكتابات الأولى التي كانت تتحسس الطريق إلى الرواية ، إلى السيرة الذاتية الصافية ، التي يعود خلالها الكاتب إلى استنطاق الماضي معتمداً على الذاكرة ، لجمع تفاصيل الأحداث المشتتة والمتداخلة ، وربط الصلة بين الماضي والحاضر، ويجسد ذلك نصاً : «الزاوية»(1942) لتهامي الوزاني، و«في الطفولة»(1957) لعبد المجيد بن جلون، أو أنها تعمد إلى استدعاء بعض المكونات السير ذاتية في خطابها الروائي بوصفها عناصر تكوينية تسهم في بلورة وجْهة نظر المؤلف تجاه الذات والعالم معاً ، فضلاً عن إغنائها الأبنية الروائية بما توفره من استيهامات وخطابات ذاتية تعري الأوهام ، وتعيد صياغة صور الكتّاب عن ماضيهم من حيث هو تاريخ ماقبل حاضرهم، ويمكن أن نمثل لذلك بنصوص : «الطالب المنكوب»(1951) لعبد المجيد الشافعي، و«صوت الغرام» (1967) لمحمد منيع في الجزائر، و«المنبت» (1967) لعبد المجيد عطية

في تونس، و«دفنّا الماضي» (1966)، لعبد الكريم غلاب، و«النار والإختيار»(1966) لخناثة بنونة، و«جيل الظمأ»(1967) لمحمد عزيز الحبابي، في المغرب الأقصى، و«اعترافات إنسان»(1961) لمحمد فريد سيالة في ليبيا.

ثم شهد هذا النمط من الكتابة الروائية تطوراً مطرداً على مدى السبعينات وخاصة الثمانينات التي ظهر خلالها خمسة نصوص سير ذاتية روائية صافية وهي «الخبز الحافي»(1982) و«الشطار» (1986) لمحمد شكري و«لعبة النسيان» لمحمد برادة و«كان وأخواتها» (1986)، و«دليل العنفوان»(1989) لعبد القادر الشاوي، وهي نصوص كلها مغربية تبين أن هذا النوع من الكتابة الأدبية تقليد قديم في الأدب المغربي الحديث والمعاصر، وتكشف التفاوت في ممارسته من قطر مغاربي إلى آخر.

غير أن الظاهرة الدالة - منذ مطلع التسعينات - تتمثل في هذا الإقبال المطرد والمتزايد على كتابة السيرة الذاتية بأفق تخييلي، هو إلى الخطاب الروائي أقرب منه إلى الميثاق السير ذاتي الأحادي الاتجاه في الكتابة الروائية، حيث ظهرت ثلاثة نصوص- إلى حد الآن - هي «أوراق» (1990) لعبد الله العروي، و«زمن الأخطاء» (1992) لمحمد شكري في المغرب الأقصى، و«رجع الصدى» (1992) لمحمد العروسي المطوي في تونس.

فالأول يكمّل في «أوراق» ماكان قد ضمنه لنصوصه السابقة : «الغربة» (1971) و«اليتيم» (1978) و«الفريق» (1986) من مكونات سير ذاتية أضفى عليها طابع التخييل، بينما يعمد محمد شكري في الجزء الثالث من سيرته الذاتية «زمن الأخطاء»، والذي تلا كلا من «الخبز الحافي»(1982) و«السوق الداخلي» (1986)، إلى تدوين تجربته الحياتية منذ دخوله المدرسة سنة 1956 إلى وفاة أمه سنة 1985، في شكل روائي، يتداخل فيه المعيش والمتخيل، المحكي والمكتوب، الحلم والواقع، وتشخيص روائي يقوم على تصوير حياة التشرد والتيه في بيئة مهمشة، لاهامشية، وماتخللها من انكسارات ومآس لعل أكثرها وقعاً في النفس «موت الأم»، وكان بليغاً في تصويره، بقوله : «لم أرها منذ أكثر من سنة، شغّلت المسجلة ورجوتها أن تغني لي بالريفية، انحرجت قليلاً باسمة، ثم غنت الكلمات من خلق مرح الطفولة والحطب والحصاد. لكن صوتها حزين، لقد أضعفتها شيخوختها المهمومة، الاغتراب برد حنيني إليها، لاشك أنها فكرت كعادتها في بعدي عنها، إني شاطر الأسرة الوحيد، إنها ميتة- حية، أيقظني حنيني إليها، صباح صيفي، خواء في الروح، انحطاط صحي، لم أتذكرها ميتة إلا وأنا في محطة السفر»(4)

أمـا محمد العروسي المطوي فقد شحن الذاكرة في «رجع الصدى» ليجمع شتات تفاصيل كثيرة لتجربته الحياتية الخصبة والغنية بالأحداث والوقائع، والتي تتجاوز حدود الذات الفردية الضيقة لتجسد واقعاً موضوعياً تفاعلت معه ذات الكاتب ماضياً، وتأثرت به حاضراً، فصاغته خلقاً أدبياً تداخلت فيه الكتابة عن الذات مع الكتابة الروائية، ومن ثمّ، تمّ إضفاء التخييل على الموجود بالفعل.

وتنضـاف إلى هذه النصـوص السير- ذاتية الصافية أخرى ركزت على استدعاء مكونات سير- ذاتية في خطابها الروائي ونمثل لها بـ «زهرة الصبـار» (1990) لعلياء التابعي، و«كان عرس الهزيمة» (1991) لحياة بن الشيخ، و«نخب الحياة» (1992) لآمال مختار، في تونس، و«ذاكرة الجسد» (1993) لأحلام مستغانمي في الجزائر، وأحمد إبراهيم الفقيه في ثلاثية: «حكايات الحب الخاسر» (1991) في ليبيا، و«محن الفتى زين شامة» (1993) لسالم حميش في المغرب الأقصى.

إن هذا النمط من الكتابة الروائية بقدر ماركز على تصوير سير ذاتية أو توظيف عناصر منها بالاعتماد على الذاكرة لجمع شتات الأحداث والوقائع المشتتة والمتداخلة، فإنه يعبر عن أزمة مثقفي المغرب العربي بعد استقلال بلدانهم، وقد تحولت تطلعاتهم المتفائلة بالزمن الآتي إلى انكسارات فكان انكفاؤهم على الذات واتخاذها مرجع/ كتابة يصورون من خلاله المغامرات الفردية التي يقومون بها لمواجهة شتى أنواع الصراع التي أوجدتها التحولات المتأزمة التي شهدتها بلدانهم ولاتزال في شتى حقول الحياة، مما يجعل «الكتابة بالنسبة للكاتب هي الطريق المتكاملة لتجسيد حضوره» (5). وبذلك يعلل هذا التراكم المطرد في هذا النمط من الكتابة الروائية في التسعينات بتعمق شعور الذات المبدعة، وهي تمارس فعل الكتابة بالاغتراب عن واقعها، لعدم تناغمها معه، وهو الواقع الذي يشهد مزيداً من التدهور في قيمه، فيكون الارتداد إلى الماضي بديلاً عن الحاضر، والانغلاق على الداخل بدل الإنفتاح على العالم الخارجي.

ويمكن أن نستخلص من هذا التداخل بين الروائية والسير ذاتية ضعف المتخيل لدى روائيي المغرب العربي، الذين قد حان الوقت لنطالبهم بأن يفكوا مثل هذا الارتباط القائم مابين هذين الجنسين الأدبيين حتى يتعود القراء على تلقي الروايات المغاربية كما يتم تلقي الأعمال التخيلية، بدل اكتفائهم بالبحث عن مواطن الالتقاء والاختلاف بين الكتاب والشخصيات الروائية.

2) الكتابة بين التاريخية والروائية:

إن الكتابة تصنع التاريخ وتشكل به تاريخها الخاص فهي محاكاة له لا في

سجلاته المألوفة فحسب ، بل المنسية أساساً، سبيلها إلى ذلك الذاكرة فضلاً عن الحكي الشفوي والمدوّن. فيكون التاريخ بذلك مادة قص وتشكيل لغوي - أدبي، حيث تمتلك المخيلة واللغة الأدبية التاريخ محتوى ، وتعيد صياغته وفق متطورات محددة يلونها التاريخي والأيديولوجي والرمزي ، لأن النص الأدبي لايبحث عن غائية ما للتاريخ بقدر مايحاول الإمساك بأصوله وسيرورته»(6)، وهو مايوضحه «جورج لوكاتش» في تحديده لمقصد الرواية التاريخية التي تهدف في [illegible] إلى تصوير و[illegible] الحياة الشعبية داخل التاريخ ، كحركة واقع موضوعي مرتبط بعلاقة حية مع الحاضر»(7). [illegible] مايجعل التاريخ مادة للكتابة الروائية . وتظهر الرواية كتابة خصوصية [illegible] ولمكوناته الأساسية أحداثاً ووقائع وشخوصاً وعلاقات فضلاً عن كونه (أي التاريخ) يمثل علامة جمالية من علامات الرواية، وإشكالية تطرح علاقة جنس الرواية بالتاريخ، اعتباراً لكون كل نص أدبي يشكله سياق اجتماعي - تاريخي ثم تكون له لاحقاً سيرورته التاريخية الخاصة. فقد كان بلزاك يعتبر نفسه نموذج الكاتب المؤرخ ، وكان لينين يدرك أن الرواية مرآة للثورة الروسية تعكس إيديولوجية الكاتب وغيرها من الإيديولوجيات.

وقد انخرطت الرواية المغاربية المكتوبة بالعربية - في التاريخ - منذ مرحلة التأسيس التي تزامنت مع استقلال بعض البلدان المغاربية كتونس والمغرب الأقصى، وخوض بعضها الآخر ثورة التحرير كالجزائر ، وذلك باعتبار هذه الرواية كتابة ونتاجاً جمالياً وملحمياً للتاريخ المغاربي ولمسار المثاقفة الأدبية والفكرية مع المشرق العربي والغرب الأوروبي، وبذلك نشأت الرواية رد فعل لكل تلك العوامل المتفاعلة، فكانت بذلك بحثاً عن التاريخ وفيه.

واعتمد هذا النمط من الكتابة الروائية المرجعية التاريخية - مع التفاوت من بلد إلى آخر - سبيل بحث عن الهوية وتثبيتها، من خلال التاريخ لبلدان المغرب العربي في مسيرتها النضالية من أجل التحرر والاستقلال، والإشادة بالأحداث والوقائع، وتمجيد البطولات، فكان من الطبيعي أن يستغرق هذا النمط من الرواية الانعكاس والتوثيق بدل الإيحاء والتأويل ، وإيجاد الوعي الممكن لا الكائن. حيث اعتمدت على النقل من الشفوي إلى المكتوب ومن المعيش إلى المتخيل ، في نزعة احتفالية يغلب عليها الانفعال بلحظة الاستقلال التاريخية، وهو مايعلل الحيز الهام الذي شغله هذا الاتجاه الروائي في رصيد الرواية المغاربية ذات التعبير العربي، ونمثل له بنصوص : «ومن الضحايا»(1965)، و«حليمة»(1964) و«التوت المر»(1967) لمحمد العروسي المطوي، و«أرجوان»(1970) و«خيوط

الـشـك» (1972) و«نوافـذ الزمن»(1974) لمحمد المختار جناث في تونس و«دفنا الماضي»(1966)، و«سبعة أبـواب» (1965) لعبد الكريم غلاب و«بامو» (1974) لأحمد زياد، و«الريح الشتـوية»(1977) لمبارك ربيع في المغرب الأقصى، وروايات «أقوى من الحرب»(1962) و«حصار الكهوف» (1964) و«أنا الوطن»(1974) لمحمد علي عمر و«انتقام السجين»(1970) و«طرابلس46»(1973) و«دماء تحت النخيل»(1973) لمحمد صالح القمودي في ليبيا.

غير أن هذه المرجعية التاريخية ، إن هيمنت على الخطاب الروائي المغاربي في كل من تونس والمغرب الأقصى وليبيا خلال الستينات لتشهد أفولها مع مطلع السبعينات، فإنها مثلت معين الهام» لايبدو أنه مرشح للنضوب» للروائي الجـزائري ، على الرغم من مضي مـاينيف عن العقدين من ظهور الرواية العربية الجزائرية. فقد هيمن موضوع الثورة وانعكاساتها المختلفة زمن الاستـقلال على متن هذه الرواية على مدى السبعينات، والثمانينات، فأصبحت على حد تعبير كاتب ياسين «وطن الأدباء»، وقـد أكـسبـتـهـم مشروعية أدبية وإيديولوجية، بعد أن سكنت النص الروائي الجزائري المكتوب بالعربية، ونمثل لهذا النمط التاريخي في الرواية العـربيـة الجـزائرية بنصوص عبد المالك مرتاض «نار ونور»(1975). و«دماء ودموع»(1977) والخـنـازيـر (1985) و«صـوت الكـهـف»(1986). ومـرزاق بقطاش : «طيـور في الظهـيـرة»(1976) و«البـزاة»(1982)، وخـاصـة روايات محمد مفلاح : «الانفجار»(1984) و«همـوم الزمن الفلاقي»(1984) و«الانهـيـار»(1986) و«زمن العـشق والأخـطـار»(1986) و«خـيـرة والجبال»(1988) وغيرها من النصوص التي جسدت النزعة الوطنية من خلال تقديسها لماض ، وتحويل دلالاته نحو الإطلاقيـة والفـردانيـة، وهو مـاجـعل الخطاب الروائي يندرج ضمن الخطاب الوطني ، برسمه ملامح التاريخية الوطنية.

ويتـواصل استنزاف المرجعية التاريخية في الرواية العربية الجزائرية في التسعـينات برؤية مـقـارنـة بين تاريخ الجزائر النضالي في مـرحلة ثورة التحرير وتاريخها المعاصر ، وقد تم الاستـقـلال وكـأن هذا المكسب لم يحقق الطموحات المرجوة من خـلال ماشهـده مسار الثورة من انحرافات حادت به عن الأهداف التي كانت تبشر بهـا الثـورة ، والغـد الذي كـانت ترسم ملامحه في الزمن الواعد ، ونمثل لهذا النمط التـاريخي في رواية التسعينات الجـزائريـة بنص : «وغـداً يوم جـديد»(1992) لعبـد الحـميـد بن هدوقة.

ولعل استحداث خطاب روائي عن تاريخ ثورات بلدان المغرب العربي يستهدف البحث عن انسجام داخل الحاضر المغاربي في تحولاته المتأزمة وصراعاته ، وهو مايعلل العلاقة المتوترة بين الخطاب الروائي والخطاب الإيديولوجي السائد ، حتى وإن كان شكل الكتابة الروائية غير واضح بقدر الكفاية، ويطرح في الآن ذاته إشكالية جدوى مواصلة الكتابة في التاريخ النضالي المغاربي ، وخاصة تاريخ الثورة الجزائرية منه، حيث التغني ببطولات تجاوزتها الأحداث والوقائع في حين يزخر الواقع بموضوعات تقتضي أشكالاً تعبيرية جديدة.

3) تحولات الواقع ، تشكلات الرواية :

إن استقراء مسار الرواية في أوروبا يثبت وثيق صلتها- منذ انبثاقها جنساً أدبياً- بالمجتمع، وعمق تعبيرها عما يطرأ عليه من تحولات وتغيرات. فكل مرحلة اجتماعية تنتج نمطها الروائي خطاباً ومحتوى. وهو مايؤكد رفض الرواية كل السنن والقوانين التي تقيد الأجناس الأدبية الأخرى، حتى تكون متحررة من كل أشكال القيود، وبذلك فقد واكبت الرواية كل التحولات الإجتماعية والسياسية والثقافية والحضارية التي شهدتها أوروبا منذ عصر النهضة وقبله إلى الزمن الراهن.

وقد أسهم عامل المثاقفة مع الغرب في نقل نظريات الواقع والرواية إلى الأدب العربي الحديث، ومنه إلى الأدب المغاربي المكتوب بالعربية ذلك أن الرواية- من حيث هي نموذج من الكتابة الأدبية المستحدثة في الثقافة المغاربية المعاصرة، تؤكد تأثير عملية «المثاقفة» من مصدرها المشرقي، من خلال ماكان يصل المغرب العربي من نصوص أدبية ، وخاصة روائية، وهي النصوص التي مثلت مراجع كتّاب الرواية وهم يتحسسون الطريق إلى هذا الجنس الأدبي المستحدث والدخيل على ثقافتهم التقليدية، التي تغلب عليها المراجع السلفية.

فقد تمثل كتاب المغرب العربي وهم يمارسون كتابة الرواية الواقعية مع مطلع السبعينات، نصوص نجيب محفوظ، وتوفيق الحكيم، وطه حسين، وعبد الرحمان الشرقاوي، ويحي حقي، وسهيل إدريس ، وغيرهم ممن مارس الكتابة القصصية والروائية.

ويعد هذا الصنف الروائي الذي يوظف الواقع الاجتماعي في خطابه ومحتواه- من حيث تراكمه- من أغزر الأصناف الروائية إنتاجاً ، وهو يمثل انعطاف نوعية في مسار الرواية المغاربية المكتوبة بالعربيّة ، بتعويضه نمط الكتابة التاريخية النضالية التي مثلت ميسم هذه الرواية في بلدان المغرب العربي، باستثناء الجزائر وموريتانيا في الخمسينات والستينات.

وهو يصوّر أزمة تحوّل المجتمعات المغاربية وقد حصلت على استقلالها، فيعرى مظاهر تخلفها ، ويحللها تحليلاً نقدياً يبرز مواقف أهم الفئات

الاجتماعية، فضلا عن تعرضه إلى القضايا السياسية والثقافية، وتصويره الصراع القائم بين السلطة والمثقف.

وهو مايفسر الحضور المكثف لشخصية المثقف ودوره في المجتمع وعلاقته المتوترة المتأزمة غالبا بالسلطة، في عدد هام من الروايات التي تواتر ظهورها على مدى السبعينات والثمانينات، ونمثل لها بنصوص، «واحة بلا ظل»(1978) و«الأسد والتمثال»(1988) لعمر بن سالم، و«ليلة السنوات العشر»(1982) لمحمد صالح الجابري، في تونس، و«الـزلزال»(1972) و«الحوات والقصر»(1978)، و«تجربة في العشق»(1989) للطاهر وطار، و«أوجاع رجل غامر صوب البحر»(1983) و«مصرع أحلام مريم الوديعة»(1984)، و«ضمير الغائب والشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر»(1989) لواسيني الأعرج، و«زمن النمرود»(1985) للحبيب السائح في الجزائر، و«زمن بين الولادة والحلم»(1987)، و«وردة للوقت المغربي»(1983) و«الجنازة»(1987) لأحمد المديني، و«أبراج المدينة»(1978) و«رحيل البحر» (1983) لمحمد عز الدين التازي في المغرب الأقصى، و«وميض في جدار الليل»(1988) لأحمد نصر في ليبيا، و«الأسماء المتغيرة»(1981) لأحمد ولد عبد القادر في موريتانيا.

ولقد عمد البعض من رواد هذا النمط الروائي الذي اتخذ من المرجع الواقعي/ الاجتماعي جوهر عملية الكتابة إلى إقحام العامية وحتى الأعجمية في الخطاب الروائي، بعد أن اقتنعوا بجدواها الفنية، وتبنوها في كتاباتهم التي خلت لغة سردها من الزخرف اللفظي والصور البلاغية المغرقة في الخيال، لأن غايتهم الإبلاغ الذي يتصدر بقية القيم الفنية الأخرى للعمل الإبداعي، ولعل مذهب البشير خريف (1917-1983) في الكتابة الواقعية يمثل خير نموذج، وذلك في نصيه: «الدقلة في عراجينها» (1969)، و«إفلاس أو حبك درباني» (1980)(8)، وقد يتصرف البعض منهم في نظام الزمن وفي ترتيب الأحداث مجاراة لبعض المجددين في الشكل الفني، وربما كان لبعض التقنيات السينمائية الحديثة تأثير مباشر في ترتيب الأحداث في عهد التلفزة والتجريد السينمائي والمسرحي(٩)، ولذلك فلا عجب أن يجمع هذا النوع بين السرد التقريري المجحف أحيانا، والتوليد الفني. فلا يتخلص من تأثير الخطاب السياسي المباشر ولايحرر اللغة الموظفة من التبسيط المبالغ فيه أحيانا. فهي خطوة في التحاور، ونافذة تفتح لمراجعة مفهوم التأسيس الروائي والسعي الجاد إلى مزيد ربط العمل الروائي بالواقع الاجتماعي والحضاري وتحقيق هويته الفنية والفكرية المميزة.

وبذلك فقد مهد هذا النمط من الكتابة الواقعية في نزعتها التسجيلية أو الانتقادية أو الاشتراكية، لنمط جديد، من الإبداع الروائي يقوم على هاجس التجريب بحثاً عن أفق حداثي في الكتابة.

غير أن مذهب التجريب في الخطاب الروائي المغاربي المكتوب بالعربية والذي هيمن على مدى الثمانيناث، ويتواصل حضوره في التسعينات، لم يحل دون تواتر ظهور الروايات الواقعية التي تصور مظاهر تأزم المجتمعات المغاربية في الميادين السياسية والإجتماعية والثقافية والحضارية، في زمن تحتد فيه الضغوط الداخلية والخارجية على بلدان المغرب العربي، وتتضخم التحديات، ونمثل لهذه النصوص الواقعية المهيمنة على الإنتاج الروائي المغاربي في التسعينات بـ «كلب السبخة» (1990)، و«من حقه أن يحلم» (1991)، و«ألق التوبة» (1991) لمحمد الهادي بن صالح، و«بنلارة» (1992) للبشير خريف، و«المؤامرة» (1992) لفرج الحوار في تونس، و«ضمير الغائب»، الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر» (1990) لواسيني الأعرج، و«النخر» (1990) لابراهيم سعدي في الجزائر، وثلاثية «حكايات الحب الخاسر» (1991) لأحمد إبراهيم الفقيه، و«المجوس» (1990) لإبراهيم الكوني في ليبيا، و«مسالك الزيتون» (1990) للميلودي شغموم، و «برج السعود» (1990) لمبارك ربيع، و«أيها الرائي» (1990) لحمد عز الدين التازي في المغرب الأقصى.

وهي نصوص بقدر ماتستلهم موضوعاتها من الواقع، فإنها تعمد في خطابها الروائي إلى الرمز، حيث تتكثف الدلالة ويكون الإيحاء أكثر من الإعلان، والإبطان أكثر من الإبانة فيتزاوج الواقعي والمتخيل إلى حد التداخل.

4) الرواية والتراث • البحث عن أفق حداثي في الكتابة.١٢

إن المسألة التراثية إشكالية في الواقع الفكري الحضاري الحديث والمعاصر، وهي تتميز بحساسية مفرطة، إذ من خلال الموقف منها تقاس سلفية المتحدث أو حداثته ولذلك اختلفت حولها الرؤى والمذاهب إلى حد التباين، فكانت محور تأويلات شتى، لكل منها أسسها ورؤاها وقراءات لكل منها مراجعها ودلالاتها ولكن أساس القضية ليس اتخاذ موقف مع التراث أو ضده، وإنما في طبيعة الوعي الكائن في التعامل مع التراث عند ممارسة فعل الكتابة إبداعاً أو نقداً، وهي الإشكالية المغيّبة أو تكاد في الممارسة النقدية لهذه المسألة عند بحث علاقتها بالأجناس الأدبية عامة

والرواية كنوع أدبي مستحدث في الثقافة المغربية المعاصرة خاصة.

كيف تعامل الروائي المغاربي مع التراث السردي العربي القديم؟ وأي علاقات أقامها مع نصوصه متونا وخطابات وأشكال كتابة؟ وليس الغرض من ذلك رصد مدى تأثر كاتب الرواية المغاربية ذات التعبير العربي بالتراث أو انزياحه عنه أو معاينة سرقاته منه، أو مظاهر تمرده عليه، وهي أشكال الممارسة النقدية التي تطبق على هذا النحو أو ذلك في بحث علاقة الروائي- التراثي، وإنما هاجسنا استكشاف مدى توصل الروائي من خلال التعامل مع التراث إلى إنتاج خطاب روائي جديد معرفياً وجمالياً.

= ويمثل التعامل مع التراث أحد مسالك التجريب، انبثق مع مطلع الثمانينات، وتبلور على مداها، ليمتد في التسعينات بحثاً عن أفق حداثي جديد في الكتابة الروائية المغاربية ذات التعبير العربي.

= فقد تحول التراث وسبل توظيفه في الخطاب الروائي المغاربي إلى هاجس تملك عدداً هاماً من كتاب الرواية، ومن ثم أفرز هذا النمط من الكتابة الروائية عدداً هاماً من النصوص مثلت علامة متميزة في مسار الرواية المغاربية المكتوبة بالعربية نمثل لها بـ «حدث أبو هريرة قال»(1973)، و«مولد النسيان»(1974) لمحمود المسعدي، و«الرحيل إلى الزمن الدامي»(1981) لمصطفى المدائني، و«مدونة الاعترافات والأسرار»(1985) لصلاح الدين بوجاه، و«النفير والقيامة»(1985) لفرج الحوار في تونس، و«نوار اللوز أو تغريبة صالح بن عامر الزوفري»(1982) لواسيني الأعرج، و«الجازية والدراويش»(1983) لعبد الحميد بن هدوقة، و«الحوات والقصر»(1980) و«عرس بغل»(1988) للطاهر وطار في الجزائر، و«الأبله والمنسية وياسمين»(1982) للميلودي شغموم و«بدر زمانه»(1983) لمبارك ربيع و«رحيل البحر»(1983) لمحمد عز الدين التازي في المغرب الأقصى و«الحيوانات»(1984) لصادق النيهوم في ليبيا، و«القبر المجهول أو الأصول»(1984) لأحمد ولد عبد القادر في موريتانيا.

وإن اتجه كتّاب الرواية المغاربية في الثمانينات إلى التراث السردي الشعبي على وجه الخصوص يتفاعلون مع نصوصه ويستوحونها ويرون فيها رصيداً موحياً لتأسيس كتابة جديدة، فقد كان وعيهم بكيفية التعامل مع التراث وتوظيفه في كتاباتهم يتفاوت مع كاتب إلى آخر فبعضهم كان يمتلك وعياً محدداً بالتراث وتصوراً خاصاً في استلهامه واستيحائه بغية إنتاج كتابة روائية جديدة بينما كان مثل هذا الوعي محدوداً لدى البعض الآخر من خلال قيامهم بمحاكاة التراث أو نسخه أو نقله.

وقد جاء تعامل كتاب الرواية المغاربية مع النصوص السردية القديمة على مستويات متعددة، هي: مادة الحكي وطريقة تقديمها (الخطاب)، وطريقة صياغتها (الأسلوب)، ثم أبعادها الدلالية (الدلالة).

فعلى صعيد المادة الحكائية، قد يقع التصرف في المادة الأصل مثلما عمد إلى ذلك واسيني الأعرج في نصه «نوار اللوز أو تغريبة. صالح بن عامر الزوفري»، حيث زواج بين مادتين حكائيتين، أولاهما أصيلة وهي «تغريبة. بني هلال»(10)، وثانيتهما روائية = متخيلة = وإن كانت لها صلة بالواقع، وهي تغريبة صالح بن عامر الذي يعيش في جزائر الاستقلال، وهو مايفيد امتداد فعل التغريبة في التاريخ واستمراره، غير أن الأولى جماعية والثانية فردية، وهو مايعكس هيمنة النزعة الفردية في الواقع الحديث والمعاصر، مقابل غلبة القيم الجماعية القبلية في عصر بني هلال. ثم إن «صالح بن عامر» وإن كان ينحدر من سلالة بني هلال فإنه يرفض أن يكون صورة مطابقة منها بل مغايرة لها في واقع التحولات والتغيرات.

وفي السياق ذاته يستلهم واسيني الأعرج شخصية الجازية الهلالية ذات الجمال البارع ليرمز بها إلى جزائر الاستقلال، الحلم الجماعي لكل الجزائريين الذين يطمحون إلى تحقيق حياة أفضل وألا يتواصل بؤس زمن الاستعمار وقد تم الإستقلال. والرمز ذاته يستخدمه عبد الحميد بن هدوقة في نصه «الجازية والدراويش» حيث يقرن الجازية بجزائر الاستقلال ويصور مدى عشق الجميع لها وطمعهم في نيلها، والحلم بغد واعد معها.

ويعمد مبارك ربيع في «بدر زمانه» إلى توظيف عنصر التضمين في تقديم المادة الحكائية، حيث يتحاور خطابان يتم من خلال الأول حكي قصة بدر زمانه، ومن خلال الخطاب الثاني يتم حكي قصة أحمد بن الحاج مهدي والتضمين أحد أبرز مقومات شكل الخطاب في حكايات «ألف ليلة وليلة» حيث تستقل قصتان عن بعضهما البعض وتتناوبان في مجرى نسق الخطاب الروائي.

ثم إن عجائبية قصة بدر زمانه جعلت زمن الأحداث ينزع نحو الإطلاق (قدسي) وكذلك مكانها (كغاشي) فضلاً عن شخوصها غير المألوفة واقعياً والتي يزخر بها عالم الحكايات العجائبية مثل «شهراموش» و«همشير» و«يشهوك» وغيرها وهو مايبرز تعامل مبارك ربيع في نصه هذا مع عدد من مكونات الحكاية الشعبية في «ألف ليلة وليلة».

ويعتمد الميلودي شغموم وهو يشكل خطاب روايته «الأبله والمنسية وياسمين» على شكل الحكاية، كما يمثل في حكايات «ألف ليلة وليلة» حيث يقوم بحكي قصة الأبله وياسمين الجدة في الكتاب الأول «الهل» ويتناول الجد الحكاية ذاتها في الكتاب الثاني «الإبن» ويموت كلاهما بعد الفراغ من القصة ويتولى الراوي سرد كل من حكي الجدة والجد ليبحث في الكتاب الثالث «المن» عن حقيقة حكاية الأبله والمنسية وهو مايجعل هذه الرواية تتوفر على كل مقومات الحكاية من حكي وقائع، أي شيء يحكى (القصة) وقائم بالحكي (الروائي)، ومحكي له (المروي له كائناً أو متخيلاً)، وهي ذات العناصر التي تتوفر عليها الحكاية في ألف ليلة وليلة، وهو مايوضحه هذا المقطع.

«ابتسمت الجدة الخبيثة وهي تكور الشوينغوم داخل فمها الخالي من الأسنان كأنه مغارة صغيرة مظلمة تتحرك داخلها أفعى رقطاء.

في البداية لعن الشيطان ثم صلى على النبي العدناني بعد الاستعانة بالرحمان... كان ياماكان كانت هناك في كل مكان وزمان...(11).

ثم وعلى صعيد الأسلوب فإن كتاب الرواية يختلفون بصدد العلاقة التي يقيمونها مع النص التراثي الذي يعودون إليه بغية استلهامه واستيحائه فالبعض ينزع إلى لغة هي أقرب إلى اللغة المحكية التي تتعدد فيها اللغات وتختلط الأساليب بين المنحط والراقي وهي الظاهرة التي يجسدها نص «نوار اللوز» لواسيني الأعرج بينما يعمد البعض الآخر إلى لغة تحافظ على فصيحها وترفض المبتذل من الأساليب والمعاجم اللغوية وهو ماتبرزه رواية «بدر زمانه» لمبارك ربيع. ونجد صنفاً ثالثاً من الكتاب يشتغل على اللغة لأفق يروم تحويل مظاهرها التراثية/ والعتيقة إلى علامات حداثية فيرتقي باللغة إلى مرتبة تتوق إلى مصاف الإعجاز دون أن تدركه وإن كانت لاتخلو من مياسم خلق في أنساق بنيتها وقيم بلاغتها ودلالتها، ونمثل لذلك بمحمود المسعدي في نصه «حدث أبو هريرة» قال الذي استوحى فيه من الحديث شكل خطابه وفرج الحوار في روايته «النفير والقيامة» التي سلك فيها سبيل الترتيل وصلاح الدين بوجاه الذي عمد إلى صياغة خطاب نصه «مدونة الإعترافات والأسرار» إلى لغة تنزع إلى الفصيح في عصوره الأولى والبليغ في عنفوانه وإلى شكل يستلهم من النص القديم بنيته الثنائية التي تجعل منه متناً وحاشية.

أما على صعيد الدلالة فإن محاولات كتاب الرواية المغاربية ذات التعبير العربي التعامل مع التراث في مادته الحكائية أو خطاباته أو أساليبه، لايمكن أن يؤدي بالضرورة إلى إنتاج دلالة جديدة للكتابة الروائية تتجاوز

التقليدي إلى المستحدث ، والمألوف إلى المغاير الذي يسكنه هاجس تجاوز القديم دون قطع الصلة معه ، حيث يبقى على أبرز مقاصد ذلك النص الأخلاقية (العبرة) والمعرفية (العلم) ليضيف إليها رؤاه الجديدة وموضوعاته المستحدثة ، وهو مايبرز أن كتاب هذه الرواية المغاربية المكتوبة بالعربية والذين تعاملوا مع المسألة التراثية في إبداعهم ، لم يتقوموا بمحاكاة خالصة أو تحويل صاف ، أو معارضة ثابتة فالتحول يطال مختلف الجوانب وعلى طول النص ، الشيء الذي يجعل القارئ يرى في هذه النصوص أنها بقدر ماتتعلق السرد التراثي الذي تفاعلت معه تفترق عنه ، وبقدر ماتعيد بناءه تهدمه ، وبقدر ماتحاكيه تحوله وتعارضه(12).

ويتواصل حضور هذا النمط من الكتابة الروائية المستندة إلى المرجعية التراثية في التسعينات من خلال عدد هام من النصوص ، نمثل لها بـ «التاج والخنجر والجسد» (1992) لصلاح الدين بوجاه في تونس ، و«رمل الماية أو فاجعة الليلة السابعة بعد الألف» (1992) لواسيني الأعرج في الجزائر، و«نزيف الحجر» (1990) و«التبر» (1990) و«رباعية الخسوف»(1991) لإبراهيم الكوني في ليبيا ، و«مجنون الحكم»(1990) لسالم حميش في المغرب الأقصى ، وهي روايات تتحاور مع التراث في حكاياته الشعبية ونصوصه الشعرية ، وأسفار تاريخه ومتون أدبه ، وحواشي لغته في طرحها لعدد من القضايا التي تطبع واقع بلدان المغرب العربي كعلاقة الحاكم والمحكوم ، وطبيعة السلطة في نصي «رمل الماية أو فاجعة الليلة السابعة بعد الألف» لواسيني الأعرج و«مجنون الحكم» لسالم حميش في خطاب لايفصل بين الخرافي والواقعي ، فالأول يجعل من دنيا زاد أخت شهرزاد ألف ليلة وليلة راوية السيرة القمعية والقهرية للسلطة في العهد الموريسكي وفي الزمن الحاضر وهو يمزج فيها بين التاريخ المكتوب الرسمي والمزيف وبين التاريخ الشفوي المغيب ، والذي يعد خارج التاريخ ويزاوج بين الشعر والتصوف وبين القوال والمداح ، ليكتب نصاً روائياً جديداً يتأسس على فهم حداثي لطبيعة الكتابة الروائية الجديدة.

وحول ذات الإشكالية يصوغ سالم حميش عالم رواية «مجنون الحكم» مركزاً على شخصية الحاكم بأمر الله، راويا تاريخ حكمه ، ومقيماً صلات وثيقة بين التاريخ القديم (القرن الخامس للهجرة) والتاريخ الحديث (واقع مغرب الإستقلال) ، في بنية روائية تقوم على التناص ، وتتميز بجوانب حداثية عديدة على صعيد الزمن والفضاء والشخوص والأحداث.

كل ذلك يجعل من التراث المرجع في الرواية المغاربية المكتوبة بالعربية منذ الثمانينات إلى الزمن الراهن

علامة مميزة من علاماتها ، تعكس أفق حداثة روائية مافتئت تمثل هاجس الخطاب الروائي الجديد بالمغرب العربي.

5) اللغة - الرواية ، معادلة الإبلاغ والإبداع .

شكل البحث عن المغايرة قصد تجاوز الخطاب الروائي التقليدي وإنتاج خطاب آخر جديد يعبر عن تحولات الواقع ويماشي روح العصر هاجس الكتابة الروائية المغاربية منذ مطلع الثمانينات حتى الزمن الراهن ، حيث اشتغل الروائيون في المغرب العربي على اللغة في ممارسة فعل الكتابة بأفق البحث لاغنائها وتطويعها حتى تستوعب الأسئلة المتناسلة التي تطرح عليها ، ويتداخل فيها الذاتي بالجماعي، والقومي بالإنساني والتراثي بالحداثي ، والمعيش بالمستحدث ، والعامي والدخيل والمعرب بالفصيح ، وهي نزعة تتنزل ضمن صراع الجيل التقليدي من كتاب الرواية ، والذي أسهم في تأسيسها ، والجيل الجديد الذي يسعى إلى الانطلاق بها من موقع الإضافة الحقيقي ، وهو صراع يكاد يكون طبيعياً ، يعبر عنه الروائي واسيني الأعرج في قوله : «القديم يمارس دائماً حضوره بقوة ، والجديد يدخل حيز الحياة بخجل كبير . داخل هذه الثنائية تندرج مسألة لغة الرواية التي عليها أن تصل إلى عمق الإنسان بدون الوقوف عند تخوم الرواية التقليدية التي استنفدت الكثير من ـــــ الإبداعية»(13).

فقد وعى جيل الثمانينات من كتاب الرواية في المغرب العربي أن اللغة لم تعد فقط أداة إبلاغ ولكنها صارت فعل إبداع قادر على بناء نص روائي متميز تشتغل صيرورته داخل اللغة/المجتمع : «فهي ليست كائناً فارغاً أو مجموعة من التشكيلات التي تخرجها عند الحاجة . المضمون الجميل لايصل إلا عن طريق لغة جميلة . المضمون المأسوي لاتحفره في ذهن القارئ إلا لغة مأسوية اللغة ليست قارة إنما تتلون بتلون النصوص»(14) ولذلك وجب أن تحمل اللغة تعددية الحس والدلالة اللسانية ، وإلا صارت لغة بلا أفق ، خاصة أنها جزء لايتجزأ من البنية الدرامية للرواية ، وهو ماجعل لغة الخطاب الروائي المغاربي تصبح هاجس السؤال الإبداعي وفعل الكتابة ، وإن كان سبق الريادة في ذلك يعود إلى الأديب محمود المسعدي بنحته لغة تراثية مثقلة بالدلالات ، وغنية مراجع دينية وفكرية وحضارية، فجرت طاقات الكلام والإبداع اللفظي، وخلقت إيقاعاً جديداً يلونه الشعري والصوفي، والمأسوي.

وقد ظهر امتداد لهذه المدرسة الفريدة في الأدب العربي الحديث في الثمانينات من خلال عدد من النصوص ، لعل أبرزها «النفير والقيامة»(1985)لفرج الحوار «حيث

نهجت الرواية سبيل الترتيل وتوغلت في أعماق الكلام المعتق، مستعيضة عن الحدث، إذ لا حدث يقف في وجه الوجود والعدم»(15). وتملك هوس اللغة في ممارسة الكتابة الروائية صلاح الدين بوجاه في نصه «مدونة الاعترافات والأسرار»(1985) والذي نعته بـ«رواية الواقعية اللغوية»(16) ونجد النزعة ذاتها في عدد هام من النصوص المغربية نمثل لها بروايات «رحيل البحر»(1983) و«المباءة»(1988) لمحمد عز الدين التازي، و«وردة للوقت المغربي» (1983) و«الجنازة» (1987) لأحمد المديني، و«الضلع والجزيرة»(1980)، و«عين الفرس»(1988) للميلودي شغموم، وغيرها من النصوص الروائية و«يبدو أن نحت هذا اللون من لغة الإعجاز ليس محاكاة للقرآن بقدر ماهو تحد يتمثل في تفجير طاقات الكلام والإبداع اللفظي»(17).

ثم إن هذه النزعة في التعامل مع اللغة إبداعياً في الخطاب الروائي تجلت في محاولة خيانة كل تنظيرات البلاغة العربية القديمة، بخرقها نقاوة اللغة وخلوصها، ومعايير فصاحتها القديمة التي أرستها قواعد اللغة التقليدية، ذلك لأن الرواية جنس أدبي هجين تتلاقح فيه اللغات كما تلتقي في جسده سلالات الحكي ولغاته، وبذلك تكون بلاغته في مدى انزياحه عن ثوابت البلاغة القديمة وقيمها الجمالية، وهو ما جعل هذا النمط من الكتابة الروائية يفرز نصوصاً لغوية تهتم بالإبطان أكثر مما تهتم بالإبانة، وبتفصيح الخطاب، مما أدى تالياً إلى الأخذ بالشعرية أداة للتعبير الروائي، فامتزجت اللغة السردية باللغة الشعرية في تشكيل الخطاب الروائي وتلوينه بنوع من الإيقاع الغنائي يعكس عمق معاناة الذات/ الكاتبة واغترابها عن واقعها المعيش الذي أحبط الكثير من طموحاتها وتطلعاتها، ونمثل لهذه المزاوجة بين اللغة السردية واللغة الشعرية بنموذجين، أولهما لمحمد عز الدين التازي من رواية «رحيل البحر»(18).

«سيدي يابحر الظلمات ها أنت حاضر معنا في هذه السهرة تنظر إلينا بعينيك المنطفئتين، ترفع صوتك فوق أصواتنا، تمتد في دمنا من الميلاد إلى آخر الرمق.

أتعبتنا كثيراً يابحر،

أعطني شيئاً منك، دعني أدخل حماك، زودني بقنينة معتقة من سقط بحارة قدامى جالوا بأجسادهم في القرار، أنشدني نشيدك، علمني كيف أفتن.

وافتن، افتح لي صدرك، قدني نحو مراتع الجنيات،

أيها الطاعن في المحنة، إذا أخذتك الجنية وأعطتك الجسد هل تقبل أن تفارق دنياك ودارك وأولادك؟

وأنا الطاعن في المحنة ماذا أفعل هنا؟ »

أما النموذج الثاني فهو للروائي واسيني الأعرج من نصه : «مصرع أحلام مريم الوديعة»(1984) : «قبليني يامريم قبل أن يغيبنا ضجيج الشوارع ربما كانت فرصتنا الأخيرة ، ربما كانت فرحتنا الأخيرة ، أقسمت بعيون الموتى لأستيقظ إلا على عينيك وشفتيك ونهديك المحروقين وعلى ركام الكلمات البذيئة»(19).

غير أن هذا البحث اللغوي والإغراق فيه أحدث شيئاً من الغموض في بعض نصوص هذا النمط من الكتابة الروائية مثل «ن» لهشام القروي و«الجنازة» للمديني حيث صار التعامل مع اللغة حالة صوفية تحيل على تعامل الصوفيين مع مثلهم الأعلى الذي لا يدركونه إلا عن طريق لغة تتجاوز المعطى السلبي والسطحي المستهلك للغة ثم إن اللجوء إلى تلوين اللغة السردية بلغة الشعر في إيحائها وإيقاعها لم يكن موفقاً في العديد من النصوص الروائية ، بل «إن توفر الطاقة الشعرية على مستوى الجملة لايحقق بالضرورة شاعرية النص الروائي»(20).

ولعل ماتجدر الإشارة إليه في هذا السياق هو أن هذه النزعة اللغوية في تشكيل الخطاب الروائي المغاربي ، تشهد انحساراً وتقلصاً بتحول الكتاب الذين مارسوها في نصوصهم في الثمانينات عنها إلى كتابة واقعية تلفها الرمزية ولكنها تبقى أقرب إلى إدراك القارئ وتحقيق التواصل معه ، ويمكن أن نمثل لذلك بنصي «حكاية وهم» (1992) لأحمد المديني و«المؤامرة» (1992) لفرج الحوار ، حيث وقعت الاستعاضة عن البحث اللغوي والتعلق بنواحي اللغة الملغزة واللغة الشعرية بالتعبير عن إشكاليات الواقع وتحولاته المتأزمة في مختلف حقول الحياة وهو مايجعل رواية التسعينات تؤشر على احتضار نمط الرواية اللغوية لتبشر بعودة أقوى للكتابة الواقعية.

خاتمة البحث :

إن الكتابة الروائية المغاربية ذات التعبير العربي تستند ، وهي تتشكل، إلى مراجع متعددة تستمدّ منها موضوعاتها متنها، وتستلهم أشكال خطابها، فتتحدّد بذلك أنماطها. وهي مراجع ، وإن بدت منفصلة عن بعضها في الظاهر، إلاّ أنها تمثّل حلقات متصلة ومتكاملة في سيرورة هذا الجنس الأدبي في بلدان المغرب العربي التي شهدت عقب استقلالها عديد التحوّلات العميقة في مختلف بنياتها، ومن ثمّة فإنّ هذه المراجع تمثّل العلامات الدالة على تلك التحوّلات، وتكشف في الآن ذاته عن صيرورة مجتمعات المغرب العربي ؛ وصيرورة جنس الرواية بها والذي يبقى النزوع إلى التجريب بحثاً عن الخصوصية هاجس كتّابه.

إحالات البحث

1) انظر على سبيل المثال :
Le Jeune (Philipe): Le pacte autobiographique. Ed. Seuil. Paris 1975 P45

2) محمد عز الدين التازي : «شجرة الرواية»، في معنى الكتابة وفضاءات التجربة بحث مخطوط قدمه في ملتقى الروائيين العرب المنعقد بقابس من 31 جويلية إلى 4 أوت 1992 .

Le Jeune (Philipe): L'autobiographie en France Ed. Armand Colin, Coll u2 Paris 7, 1971 P23

4) محمد شكري : «زمن الأخطاء»، دار الساقي، بيروت لبنان، 1992 ص198 .

5) عبد الكبير الخطيبي : «الرواية المغربية»، ترجمة محمد برادة، منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي ، العدد 2، الرباط 1971 ص22.

(6) Texte cité par Christiane Achour, "La nouvelle algérienne de langue française et la guerre de libération, in collectif. Littérature et poésie algérienne O.P.U Alger 1983,P13

(7) Luckas (Georges): Le roman Historique, Payot- Paris 1965.P383

8) نشرت هذه الرواية تباعاً في مجلة «الفكر» (التونسية) سنة 1959 ، ثم تولى المؤلف نشرها على نفقته سنة 1980.

9) د. محمود طرشونة «تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر»، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات (بيت الحكمة) تونس 1993.

10) يوحي مصطلح "التغريبة" بدلالتين متكاملتين أولاهما تعني "التغرب" أي مفارقة الوطن الأصل ومايصحبها من معاناة وغربة وثانيتهما تعني التوجه نحو بلاد المغرب وذلك لأن الوطن الأصلي لبني هلال يقع بنجد الحجاز في المشرق العربي ، ثم لكونهم يبحثون عن مواطن الكلإ ، وأخيراً لإنقاذ الأبناء الثلاثة المحتجزين في تونس.

11) الميلودي شغموم «الأبله والمنسية وياسمين» المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت لبنان ط1 ، 1982 ص 9 .

12) سعيد يقطين : «الرواية والتراث السردي» ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب 1992 ص 121.

13) مجلة «المسار المغربي». العدد 29. جوان 1989 الجزائر. الروائي واسيني الأعرج في حديث خاص. أجرى الحديث عثمان تزغارت.

14) ن . م

15) د. محمود طرشونة «تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر»، مرجع سابق .

16) صلاح الدين بوجاه «مدونة الاعترافات والأسرار » دار سراس للنشر تونس، 1985، المقدمة .

17) د. مصطفى الكيلاني : إشكاليات الرواية التونسية. المؤسسة التونسية للترجمة والتحقيق والدراسات (بيت الحكمة) تونس1992.

18) محمد عز الدين التازي «رحيل البحر» المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 1983.

19) واسيني الأعرج «مصرع أحلام مريم الوديعة» - دار الحداثة- بيروت لبنان 1984 ص37 .

20) سعيد يقطين : «الرواية والتراث السردي» ص121.

بوشوشة بن جمعة
معهد بورقيبة للغات الحية
جامعة تونس الأولى

دراسات مسرحية

مصطفى رمضاني

الاحتفالية والمسرح الاحتفالي

مقدمة حول إشكالية المصطلح :

إن إيجاد مصطلح ما يقتضي بالضرورة ما يبرره منطقيا وفنيا، وإلا سيفقد صلاحيته ومناعته، وبالتالي فعاليته العلمية. ويبدو أن مصطلح الاحتفالية قد عرف كثيرا من الغموض نظرا للتعريفات العائمة والعامة التي أعطيت له من خلال كتابات غير مركزة. وهذا - ربما - ما يفسر موجات النقد العنيفة التي انصبت على كل من يدعي الانضمام إلى جماعة المسرح الاحتفالي، أو يروج لهذا المصطلح في إبداعاته أو كتاباته النقدية.

ولقد خلط كثير من الدارسين بين الاحتفالية والمسرح الاحتفالي، بالرغم من أنهما شيئان مختلفان. ويوضح البيان الرابع لجماعة المسرح الاحتفالي هذا الاختلاف بالتصريح التالي : «شيء مؤكد أن الاحتفالية غير المسرح الاحتفالي، وذلك لأنها أعم وأشمل منه. فهي الأصل والكل. أما المسرح الاحتفالي فهو الفرع والتجلي. انه فعالية فكرية وفنية تستند على التصور الذي نحاول أن نشكله داخل منظومة فكرية مترابطة ليكون بذلك فلسفة : فلسفة ملتحمة بالإبداع والسلوك معا، حتى تصبح فنا وأخلاقا في نفس الآن»(1).

أما فيما يخص التسمية « حفل»، فلم يكن الاتفاق حولها من قبيل الصدفة أو الاعتباطية، وإنما جاء بعد استقراء الدراسات التي تناولت موضوع

تأصيل المسرح العربي، وبعدما حدث نوع من الانسجام في الرؤية تجاه هوية هذا المسرح. لهذا كان لا بد من تحديد مصطلح يكون شاملا وجامعا بحيث لا يتناقض مع الإرث الحضاري للانسان العربي المسلم، كما ينبغي أن يكون في نفس الوقت قادرا على استيعاب الابداعات العالمية كيفما كانت.

فبعد دراسات وأبحاث جادة، وجد عبد الكريم برشيد أن كلمة احتفال هي المصطلح الذي يلائم هذا الإرث الحضاري العربي الاسلامي، خاصة في مجال الإبداعات الشعبية، كما أنه يلائم كثيرا من تلك الطقوس الشعبية التي عرفها الإنسان الغربي منذ حفلات ديونيزوس اليونانية.

هذا عن الأسباب البعيدة التي كانت وراء اختيار المصطلح. أما عن الأسباب القريبة، فيؤكد برشيد نفسه في مؤتمر المسرحيين العرب بطرابلس، أن أكبر النقاد والمبدعين العرب قد اتفقوا على اعتبار المسرح تجمعا أو احتفالا أو ديوانا. فالطيب الصديقي مثلا قد استخدم مصطلح «الحفل والديوان» في كثير من الحالات، واستخدم عز الدين المدني مصطلح «الديوان» كما فضل الطيب العلج مصطلح «الحفل». أما يوسف إدريس فيستعمل كلمات «التجمع» و«الحفل» و«السمر»، في حين يقترح سعد الله ونوس اسم «السهرة». وكل هذه التسميات تدور حول معنى واحد، وتتفق حول مصطلح واحد هو «الحفل». لهذا قررت جماعة المسرح الاحتفالي اعتبار الاحتفال أو الحفل مصطلحا خاصا(2) لأن الاحتفال في نظرها هو الشكل التعبيري الذي تولدت عنه كل الفنون الأخرى من رقص وشعر وغناء ورسم وما إلى ذلك.

ويبدو هذا المصطلح غير بعيد عن الممارسات الاحتفالية التي كان الإغريق يقومون بها أثناء حفلات ديونيزوس، يوم كان الحفل يجمع بين الطقس الديني والتظاهرة الاجتماعية، فيتم التعبير عن ذلك الحس الجماعي بشكل جماعي تعبيري. ولقد كان هذا الحفل وسيلة تعبيرية درامية يتجرد من خلالها الإنسان من همومه اليومية ليجسد فقط نشوته و فرحته وهو يشكر إله الخير على ما أنعم به عليه من خيرات ورضى.

فمن المؤكد أن مثل هذا الاحتفال لم ينعدم في الساحة العربية، اذ كانت مثل هذه الطقوس موجودة عند العرب قبل مجيء الإسلام.

ولا أدل على ذلك من وجود أسواق ومواسم كانت عبارة عن تظاهرات يتجرد فيها الفرد من روتينية الأيام. ولقد تعمقت هذه التظاهرات بعد مجيء الإسلام، خاصة مع الحركات الصوفية والفرق الدينية وحلقات الرواة والحكواتيين وغيرها.

ويبدو أن الحفل كان مصدر كثير من الفنون، لأنه يتوافر على الأداة التعبيرية الشاملة. لهذا رأت جماعة

المسرح الاحتفالي أن العودة اليه إنما هي عودة الى المصدر والأصل، وليست مجرد عودة الى ماض قضى وانتهى. وبهذا يكون مفهوم الحفل مرتبطا بالجانب الحيوي لهذه التظاهرة لأنه : « تظاهرة حية تعبر من خلالها الحياة عن وجودها واستمراريتها وتجددها»(3).

ويبدو أن هذه الجماعة تعتبر الاحتفال التظاهرة الإنسانية الأزلية التي تعكس حقيقة الثقافة والفكر، لأن في الاحتفال يتحرر الفكر من القيود والمواضعات الاجتماعية. وهذا الفهم الذي تتبناه لا يختلف عن المفاهيم السائدة عند بعض المنظرين الدراميين في الغرب.

يقول ميكائيل باختين ، وهو يعرف الاحتفال : « ان الاحتفال هو الصنف الأول و الأبدي للحضارة الانسانية، هذا الصنف الذي نرى فيه جوهر الثقافة الشعبية»(4).

والملاحظ أيضا أن جماعة المسرح الاحتفالي قد اعتمدت في تعريفاتها للاحتفال على تعريفات بعض النقاد الغربيين(×)، كما اعتمدت في تنظيراتها ـ وبصفة خاصة تنظيرات برشيد ـ على ما قاله ألفريد سيمون في كتابه المشار اليه سابقا. وقد أشار برشيد نفسه الى هذا المصدر في دراسته عن الاحتفالية في مهرجان أفينيون(5)، كما اعتبره مصدرا من مصادر الاحتفالية (6).

ومن المؤكد أن مصطلحي الاحتفالية والمسرح الاحتفالي قد اشتقا من مصطلح الاحتفال نفسه. فما هي الاحتفالية إذن؟

الاحتفالية :

يرى محمد أديب السلاوي أن مصطلح الاحتفالية يرتبط تاريخيا بعلم عادات الشعوب العربية ، لأن الفنون التي تنطبع بطابع الاحتفال في التراث العربي موزعة بين فنون ورثها الشعب العربي عن الحضارات المتعاقبة عليه منذ العصور القديمة، وبين فنون حملتها الى الذاكرة العربية سلسلة الفتوحات الإسلامية الى إفريقيا و آسيا وأوروبا(7).

ويعرفها عبد الكريم برشيد بأنها : «ظاهرة فكرية وفنية واجتماعية، ظاهرة أفرزها واقع تاريخي يسعى الى قتل العناصر الحيوية في الإنسان، وتجريد الحياة من مقوماتها الأساسية. إنها إذن ابن شرعي للواقع ، وذلك لأن لها جذورا عميقة تشدها الى التربة وتربطها بالمناخ الحضاري العام وبالجغرافية الثقافية والسياسية للواقع المعاصر»(8) ، وهي «محاولة جادة لإعطاء أجوبة جديدة لأسئلة قديمة، أسئلة وأجوبة تنطلق أساسا من إحداث تغيير جذري في مفهوم المسرح ووظيفته ولغته وأدواته التقنية المختلفة»(9). لأنها « تخضع كل شيء للشك والتساؤل وتحليل المركبات لإعادة تركيبها من جديد»(10).

فالاحتفالية إذن ظاهرة عامة لا ترتبط بميدان المسرح فقط. انها ظاهرة اجتماعية فنية يمكن أن يستفيد منها عالم الاجتماع والانتربولوجي ، كما يمكن أن يستفيد منها الشاعر والقصاص والمؤرخ والسياسي وغيرهم .. فهي ليست مجرد شكل إبداعي يملك تقنيات وقواعد فنية، بل هي تصور للحياة والإنسان، وتملك موقفا من السياسة والمجتمع والأخلاق والتراث، لأنها تشكل تصوراتها عبر المعاناة الواقعية، وتسعى الى خلق واقع له« تجسيداته العملية على المستوى الفني والاجتماعي والسياسي والفكري والأخلاقي» (11) الا أنها بالرغم من كونها جرفت أسماء وتجارب وأعطت بيانات فردية وجماعية وإبداعات جيدة، ترفض أن تتحول الى مدرسة أو مذهب له أتباع وطقوس جاهزة. فهي التعبير الحر و العفوي عن الحياة في حالة الحركة والفعل لا في حالة السكون والثبات(12). لهذا تلجأ الاحتفالية الى دراسة قضايا الناس ميدانيا من خلال المواسم والساحات والأسواق والحفلات الخاصة والعامة ، ومن خلال التظاهرات الشعبية . فالالتحام بهم ضرورة من أجل معرفتهم أكثر حتى يتسنى لها المساهمة في التغيير.

وبما أن المجتمع المعاصر قد فرض على الإنسان ألوانا من الحرمات والقيود، فإن الاحتفالية ترى ضرورة تغيير وتجديد الأدوات التعبيرية التقليدية ، لأنها لن تكون **قادرة** على تجاوز تلك الحرمات و**القيود**. لهذا فإنها تعتبر نفسها نظرية **الشك** التي تخضع كل شيء للتساؤل و**التمحيص**. فلا وجود للبديهيات في **العرف** الاحتفالي، إذ ينبغي أن نشك في **كل** شيء حتى نعيد له هويته وأصالته، كما أنها تعتبر ثورة على المألوف المبتذل، هذا المألوف الذي يفقد الإنسان إنسانيته ليصبح آلة تحركها القيود الاجتماعية. فالإنسان في نظرها يفقد وجهه الحقيقي داخل المجتمع ليعوضه بأقنعة تمثل الأدوار التي تمليها سلطة فوقية. لهذا « فإنه لا يمكن أن نحقق تحررنا إلا من خلال الاحتفال. ففيه ترتفع الأقنعة ليظهر الإنسان، فنحصل بذلك على الجوهر الذي طمسته روتينية الأيام وميكانيكيتها الآلية... ففي الاحتفال تختفي الأقنعة المجتمعية ، وباختفائها تتحرر الذوات من الخوف و**من التمثيل** الذي تعرفه كل يوم. ومن **هنا تكون** ايديولوجية الاحتفال مبنية على **أسس** من الاشتراكية والوحدة والعدالة والتحرر، ليس فقط بالنسبة لذلك الحيز المكاني الضيق والذي يسمى الخشبة ، ولكن بالنسبة لكل الأرض التي تسع الانسان»(13).

فالاحتفالية إذن ثورة على التزييف الذي يعرضه المجتمع المعاصر، لذلك تسعى إلى إعادة الاعتبار لإنسانية الإنسان الذي فرضت عليه لعبة تمثيل أدوار لا تلائم تكوينه الفطري.

فالحفل في نظر الاحتفالية هو نافذة النجاة من أخطبوط تعقيدات المجتمع وريائه. وفي هذا الصدد يرى ألفريد سيمون بأن الاحتفال يعكس الحقيقة ظاهرة، في وقت جعلت الحضارة الغربية من المسرح وسيلة تشويه للحقيقة.

فالاحتفال صراع ضد كل ما هو ساكن، وكل ما هو جامد، كما أنه تقييم لما هو عادي لإظهاره على حقيقته في وقت تعمل فيه الحضارة على تشويه ما هو جوهري وأصيل. فالاحتفال يعتبر « آخر حظ لنا لفتح نافذة في الجدار الأعمى الذي يسجننا قصد مواجهة السخرية التي نعيشها في مجال السياسة والجد الانساني والعنف والتمويه الأديولوجي والتكالب على السيادة والاستغلال، إنه يمنح لنا فرصة الانفلات من الحاولة العنكبوتية الرهيبة التي تبحث عن أخبار هذا الزمان : أي تعطيل الإنسان أمام حركية التاريخ»(14).

فالاحتفالية بهذا المعنى ثورة على الغربة الوجودية التي يعيشها الإنسان داخل المجتمع الآلي المعقد. وقد يبدو طرحها هذا بعيدا عن واقعنا المغربي والعربي، لأنه لم يدخل بعد مرحلة الآلية والغربة الوجودية. والحقيقة أن المجتمع ليس في حاجة الى التعقيد الآلي ليعيش غربة وجودية. فحينما تنعدم الديمقراطية، وتصبح إنسانية الإنسان مصادرة، فإنه يدخل زمن الغربة والقمع. لهذا فليس غريبا أن يعيش الإنسان العربي هذه الغربة مادام يعيش حصارا قاسيا فرض عليه من خارج ذاته، حتى حول حياته الى منفى اضطراري، فقتل فيه صفاءه وفطرته.

فثورة الاحتفالية إذن، هي التي تخول لها أن تكون فلسفة التحدي والصراع : التحدي للواقع اليومي بروتينيته وزيفه وتناقضاته، والصراع ضد كل ما من شأنه أن يطمس هوية الإنسان وحريته. فهي دراما يموت فيها كل ما هو ساكن وآني، أو دراما تفيد التنامي المحدود في الزمان والمكان - كما يؤكد ذلك جان دوفينيو - وهو يربط بين الاحتفالية الاجتماعية والاحتفالية المسرحية(15). فهي فلسفة التجديد والتغيير في مجالات الحياة، لأنها تسعى إلى إظهار الحقيقة عارية من خلال اللحظة العجيبة، هذه اللحظة التي لا يمكن أن تأتي خارج ماهو تراجيدي، كما يرى ألفريد سيمون، اذ لا يمكن تصور الاحتفالي والتراجيدي منفصلين(16) لأنهما معا يعتمدان على حضور الإنسان. ففي الاحتفال يتأكد حضور الإنسان مع الآخر ليحركه ويعمل على إعادة الاعتبار له. وهذه العملية لا تحتاج إلا للمشاركة في الحفل بالجسد الحي والفاعل.

لهذا فان الاحتفالية تلعب دورا ايديولوجيا خطيرا في المجتمع، وقد برز هذا الدور خاصة في انتفاضة الطلبة في ماي 1968 بفرنسا، حيث

أصبحت الفرق والجماعات والمنظمات في كل تحركاتها تجعل الاحتفال عندها مرتبطا بالخلق والمشاركة. فقد أصبح العامل يشارك بعد أن كان مساالما ومتفرجا مستهلكا. لهذا أصبح الاحتفال يقوم بوظيفة أيديولوجية تساهم في التغيير والثورة . فقد كانت الفئة الثورية في فرنسا ، بعد ثورة 1968 تحمل هذا الشعار « لا احتفال بدون صراع ، و لا صراع بدون احتفال» (17).

إن الاحتفالية إذن ، ظاهرة لا ترتبط بالجانب الفني فقط ، ولكنها ظاهرة يمكن الاستفادة منها في كل مجالات الحياة ، باعتبارها تسعى إلى التأصيل والتحدي والتغيير. أما الأهداف التي رسمتها لنفسها من خلال ما تسعى اليه الجماعة الاحتفالية فتتمثل فيما يلي :

أ- ايجاد لغة شاملة ذات أبعاد انسانية.

ب- تغيير الواقع عن طريق العقل وليس وصفه أو تفسيره فقط.

ج- دراسة قضايا الناس من خلال الساحات والمواسم والتجمعات وغيرها.

د-دراسة الأصول ورصد الثابت في المجتمع.

هـ- تحويل المسرح الى تظاهرة اجتماعية يقيمها الانسان للانسان من أجل اظهار الحقيقة عارية.

و- خلق العمل الجماعي في وقت يسعى فيه المجتمع الى تكريس الأنانية والعمل الفردي.

ورغم ذلك فان الاحتفالية ليست نظرية نهائية، انما هي مشروع مفتوح للاضافات النوعية الجادة. وقد وجدت التربة الخصبة خاصة في ميدان المسرح، اذ أصبحت الاحتفالية نظرية تسعى الى خلق صيغة مسرحية أصيلة تستجيب للإرث الفني الحضاري العربي الإسلامي دون أن تتنافى مع التجارب الإنسانية المتقدمة في مجال المسرح. فهي نظرية إنسانية شاملة قابلة لاحتضان كل الإبداعات المسرحية في العالم لأنها تدين بالشيء الكثير من النظريات الفلسفية والفنية الشرقية والغربية. وتعتبر هذه النظريات - الى جانب بعض الإبداعات المسرحية الإنسانية وبعض الإبداعات الشعبية المعروفة في الساحة العربية الاسلامية - من أهم المراجع التي اعتمدت عليها الاحتفالية في تنظيراتها للإبداع الدرامي. ويمكن إجمال هذه المراجع فيما يلي :

1- المسرح اليوناني، لأنه كان يعتمد على الاحتفال الذي كان يقيمه الإنسان للآلهة. أما الاحتفالية فتقيم الاحتفال للانسان.

2- جان جاك روسو في دعوته الى رفض العرض من أجل إعادة الحفل.

3- أنطونان أرتو الذي ثار على المسرح الغربي ونادى بالعودة الى

الأصول المسرحية من خلال المسرح الشرقي، لأن هذا الأخير يملك طابعا سحريا وطقوسيا.

4 - المخرج الشعبي جان فيلار الذي نشأ المسرح في الساحات والمنازل بدل القاعات. فكان بذلك يعيد الحفل الى المسرح لأنه جوهره.

5 - المنظرون والمخرجون الذين ثاروا على المسرح الغربي كأدولف آبيا وكوردن كريج وجاك كوبو وسفوبولد مايرهولد. فهؤلاء كلهم قد عادوا الى الحفل كوسيلة للتواصل الحي والفطري.

6 - ألفريد سيمون الذي أكد على فاعلية الحفل في تحقيق التواصل الاجتماعي والإنساني.

7- العلماء الانتروبولوجيون وفرويد وجان دوفينيو وكوكس.

8 - الظواهر الشعبية الاحتفالية العربية الإسلامية والدراسات التي تناولتها.

9 - بعض المنظرين العرب الذين دعوا الى الحفل نحو يوسف إدريس وتوفيق الحكيم وعلي الراعي وسعد الله ونوس والفرد فرج ومحمود دياب وعز الدين المدني الى جانب بعض المبدعين الآخرين نحو الطيب الصديقي والطيب العلج وقاسم محمد وولد عبد الرحمن كاكي وغيرهم.

10- برتولد بريخت. وترى الاحتفالية أنه أهم مرجع اعتمدت عليه لأنها تعلمت منه الشيء الكثير رغم اختلافها معه في أشياء كثيرة أيضا (18).

فالاحتفالية إذن ليست صيغة تراثية فقط، ولكنها صيغة إنسانية يعتبر التراث لبنة من لبناتها الأساسية. فهي تستفيد من كل النظريات والإبداعات التي تحقق التواصل الحي بين الإبداع والجمهور. وهذا ما يفسر تجديدها لبياناتها المسرحية، لأنها ليست نظرية نهائية. فمن خلال هذه المراجع التي اعتمدت عليها حاولت أن تنظر للمسرح العربي الأصيل والمتميز، ومن خلالها أيضا حاولت أن تبدع عروضا مسرحية احتفالية تتجاوز التقنيات المسرحية الأرسطية. فهل جاءت هذه التنظيرات الاحتفالية نتيجة لوجود هذه الإبداعات المسرحية، أم أن العكس هو الذي حصل، إذ سار الإبداع على هدي من هذه التنظيرات؟ فأيهما أسبق: الإبداع أم التنظير؟. وعن هذا السؤال يجيب برشيد بأنهما مرتبطان ارتباطا جدليا، ذلك أن المبدع المسرحي لا يلجأ الى إيجاد تطبيقات مدرسية، ولا كان تابعا غير مبدع لأن النظرية التي يسير على هديها جزء من تكوينه وذاكرته الحضارية. ثم إن العلاقة التي تربط المنظر بالمبدع تقوم على أساس تبادل التأثر والتأثير.

ولقد كان الطيب الصديقي من أوائل المبدعين المغاربة الذين تشبعوا بهذه الظواهر الاحتفالية، حيث أدخلها عالم المسرح بمعناه الغربي، وكان ذلك إيذانا لبذر البذور الخاصة

بالنظرية الاحتفالية ، فقد كفر الصديقي بالبناية التي تسمى في العرف المسرحي بالخشبة، لأنها سجن مصغر يحبس المبدع والمتلقي معا بين جدرانه. والإنسان المغربي لا يطيق هذه البناية ، لأنه عرف الفرجة في الهواء الطلق . لهذا فجر الصديقي الحدث المسرحي في الساحات العمومية والملاعب الرياضية والمآثر التاريخية، وكأنه بذلك يريد أن يحيي الحفل المسرحي كما كان عند اليونان، هذا الحفل الذي مات بمجيء وخلق الاركاح والكواليس واللوج والقاعة وغيرها من خصوصيات الخشبة الإيطالية. وهذا ما يجعل من الاحتفالية كما يقول الدكتور أمين العيوطي دعوة لا ترفض الشكل المسرحي الغربي أو تحاول الانفلات من التبعية الفكرية فقط ، ولكنها ترفض كل رأي يقول بأن العرب لم يعرفوا فن المسرح (20).

وهكذا نخلص إلى أن الاحتفالية ظاهرة فنية اجتماعية تعتمد على الأشكال الشعبية التراثية لدراسة الانسان وقضاياه من خلال الحفل، حتى تتم عملية التغيير. وأهم خاصية فيها هي التواصل الحي و التبادل بين المبدع والمتلقي، ولقد وجدت التربة الخصبة في المجال الدرامي، لأن المسرح يعتمد على الحركة والصراع. وبذلك حاولت جماعة المسرح الاحتفالي أن تنظر للمسرح العربي المستقبلي انطلاقا من المفهوم الاحتفالي. فكيف نظرت الى هذا المسرح؟ وما هي الحدود التي رسمتها له؟.

- المسرح في المفهوم الاحتفالي :

يعرّف عبد الكريم برشيد المسرح بأنه «حفل واحتفال ومهرجان كبير يلتقي فيه الناس بالناس. انه عيد جماعي ، لذلك ارتبط بالساحات والأسواق والموسم. فحيثما اجتمع الناس كان هناك مسرح. والحفل في أصله موعد شامل يجمع الذوات المختلفة داخل إطار واحد. وعندما نوحد أماكن وجودنا ، نوحد زمن اللقاء وموضعه ، نكون بذلك قد أوجدنا هذا الكيان الجديد، هذا الذي يحمل اسم جمهور. ومن خلال هذا اللقاء يولد المسرح، تولد الفرجة، وكل ألوان التعبير. إن كل الفنون قد جاءت تعبيرا أيضا. وإن أساس كل تعبير هو وجود الآخرين وتفاعلهم معنا. ومن هنا كان المسرح، وهو فن مركب يسعى الى التواصل ليجعل من عروضه أعيادا واحتفالات» (21).

واضح إذن من هذا التعريف أن المسرح في المفهوم الاحتفالي ينطلق من أساس اعتبار الحفل مصدرا لكل أشكال التعبير. وواضح أيضا أن برشيد ينطلق في هذا التعريف من بداية التجربة المسرحية في اليونان حيث كان اليونانيون يقيمون حفلات ديونيزوس ليصبح الحفل تظاهرة اجتماعية وفنية يشارك فيها الفنان والمتفرج، كما ينطلق أيضا من التظاهرات الشعبية التي يمارسها

الإنسان العربي في مختلف المناسبات، فيكون العنصر البشري هو أهم ما يميز هذا النوع من المسرح بحيث ان الاحتفال يقيمه الإنسان للإنسان وليس للآلهة كما كان عند اليونان قديما.

أما غاية المسرح الاحتفالي فتكمن في التواصل الحي والخلاق، لأن عملية التواصل تقتضي الفعل والحركة من كل الحاضرين. لهذا فان الإبداع المسرحي الشامل يسمى عند الجماعة الاحتفالية بالحفل المسرحي (22) بدلا من العرض، لأن هذا الأخير يوحي بالطابع التجاري الاستهلاكي الذي يقتضي ثنائية العرض والطلب، الانتاج والاستهلاك. ورفض الطابع الاستهلاكي في المسرح الاحتفالي يقترن عنده بتمليك وسائل الانتاج للجمهور أيضا، إذ لا يمكن لهذا الأخير أن يشارك في الحفل المسرحي إذا لم يكن ما يقدمه المبدعون قريبا من همومه وقضاياه الملحة.

لهذا يؤكد المسرح الاحتفالي على ضرورة التعبير الجماعي عن القضايا الجماعية. وبما أن الأمر كذلك، فان اللغة المسرحية الاحتفالية ستصبح هي لغة الشعب المتعددة الواجهات. فهي ليست لغة الكلام فقط، كما أنها ليست اللغة المرئية، انما هي اللغة المتعددة الأصوات. فهي لغة الرسم والرقص والغناء والإيماء والإنارة والديكور وغيرها من الأدوات الوظيفية التي تحقق التواصل في شموليته. لهذا فإن ما يميز المسرح الاحتفالي هو شمولية هذه اللغة ثم إلحاحه على الجوهري الأساسي في الفعل الدرامي. فهو لغة متكاملة ينطلق من تجميع العناصر المختلفة ومن تكثيفها، لأنه يضم ماهو بصري الى ماهو سمعي. كما أنه يربط الواقعي بالوهمي، والتاريخي بالميتافيزيقي حتى لا نميز في الواقع بين مستوياته المركبة. فالمسرح الاحتفالي « مسرح يحتوي كل المسارح الأخرى ولا يمكن أن تحتويه المسارح الأخرى» (23). فهو مسرح غير خاص بالمسرحيين فقط، إنما هو إبداع مفتوح على القصاصين والتشكيليين والراقصين والمؤرخين والعلماء عامة، لأنه مسرح يحتضن كل الفنون ويستفيد من كل العلوم والصناعات و« يملك أكثر من سواه إمكانية تعرية الواقع وكشف الزيف عنه» (24).

فالمسرح الاحتفالي إذن يبحث عن صيغة أصيلة ومتميزة للمسرح العربي دون أن يسقطه هذا التميز في النزعة الإقليمية أو القومية الضيقة. فهو مسرح يسعى الى الرجوع لروح المسرح الذي يتحقق فيه التواصل بين الإنسان والإنسان، مادام المسرح السائد قد اهتم بالقشور وتخلى عن الجواهر حينما صار صناعة تتطلب الإتقان، بالرغم من أن المسرح الحق في جوهره حوار يقام على أسس شعبية. فالإنسان المحتفل في العرف الاحتفالي يعتبر وحدة حية مركبة. لهذا فالمسرح الاحتفالي يخاطب فيه أحاسيسه

وذهنه معا. وهذه العملية تتم عبر التحدي والإدهاش. فتغيير الواقع لا يمكن أن يتم إلا بعد تفسيره، وهو أمر يتطلب إثارة الفضول. لذلك كان الإدهاش أساسيا في الوصول إلى المعرفة الذهنية.

إن الواقع في المفهوم الاحتفالي واقع مليء بالمفارقات العجيبة، لأن الإنسان يلعب أدوارا مختلفة فيه نتيجة الوظائف التي يمليها عليه المجتمع. لذا كان لا بد لهذا المسرح من أن يعري هذه الأدوار ليعيد للإنسان فطرته ووجهه الحقيقي.

فالإبداع المسرحي إذن يعمل على تحريك فضول المتلقي من أجل التساؤل حول مفارقات الواقع. وعبر هذه التساؤلات يدخل هذا المتلقي مرحلة البحث عن الحلول وفك تلك المفارقات. وبهذا يكون عضوا فاعلا مشاركا في كشف الزيف، أي زيف كيفما كان: اجتماعيا أو أخلاقيا أو سياسيا أو اقتصاديا أو فكريا. وهذا بالطبع لا يتم إلا حينما يتم الإدراك العقلي للشيء، أي بعد أن يفهم المتلقي تلك المفارقات التي أثارت فضوله. والفهم في العرف الاحتفالي «فعل وليس حالة. وهو فعل يستتبع بالضرورة فعلا آخر غيره. ويتجسد هذا الفعل في إحداث انقلاب جذري في هندسة الواقع والتاريخ والإنسان» (25).

فالانقلاب الذي يتوخاه المسرح الاحتفالي إذن انقلاب يمس كل القوالب الجامدة والهياكل المهترئة على جميع المستويات. من هنا تأتي ثورته على الذوق العربي الفاسد الذي هجنته وسائل الإعلام التجارية والإبداعات الاستهلاكية، حيث أصبح من الضروري أن يتحرر المسرح من التمثيل، وذلك بالعودة به الى البساطة المتمثلة في الإبداعات التي تختزنها الذاكرة الشعبية، ما دامت إبداعات تنطلق من الفعل الاجتماعي الفطري الذي لا يخضع لرقابة قسرية ولا لتقنيات زاجرة.

ويبدو أن هذه العفوية التي تربط الحياة الاجتماعية بحالات من التمسرح قديمة قدم الإنسان نفسه. فالإنسان البدائي حينما كانت تقسو عليه الطبيعة، كان يلجأ إلى ممارسة مجموعة من الطقوس التي كانت أسباب الرزق بالنسبة إليه. ولم تكن هذه الطقوس مجرد قرابين تقدم بالبساطة التي قد نتخيلها، ولكنها كانت ممارسات مقننة ترافقها مجموعة من الأفعال المسرحية الهادفة إلى تحديد علاقة الفرد بهذه القوى المقدسة من جهة، وإلى تحديد الغاية من هذه الأفعال المقدمة من جهة أخرى.

ويرى أرنولد هاوزر أن هذه الممارسات تنطلق من نزعة المطابقة للطبيعة، اذ أن هذا الإنسان القديم كان يجسد حياته الفردية والجماعية في طقوس ورسوم وأشكال، لأنها في نظره تحرره من الخوف والقلق الناتجين عن شظف العيش، خاصة وأنه كان يجد متعة جمالية في عمله،

بالرغم من أن هذا العمل الفني كان وسيلة لا غاية ، أي وسيلة للبقاء والاستمرار(26).

هذا عن الانسان البدائي، أما بالنسبة لعصرنا الحاضر، فان الاحتفال المسرحي كما يرى عبد الرحمن بن زيدان قد أصبح « هو الرمز المتحرك لأي شعب من الشعوب .. ووسيلة لرد الاعتبار للإنسان ، لأنه يجمع ولا يفرق، يثقف ولا يفسد ، ويبقى في مضمونه زاخرا بالتباين والصراع والتحدي ، لأنه نتاج مجتمع منقسم الى طبقات متناحرة ومتناطحة. ويظل مضمونه بركانا من الفكر والشعور بالتمايز الاجتماعي للعصر الراهن» (27). ويؤكد ألفريد سيمون هو الآخر على الوظيفة الاجتماعية والسياسية للمسرح الاحتفالي حيث يعتبر المثل محور العمل المسرحي، هذا العمل الذي يعتمد على الخلق الجماعي لأن المتفرج يصبح ممارسا لهذا العمل من خلال اقتراحاته وانتقاداته.

وبهذا تنتفي المسافة التي تفصل بين المثل والمتفرج. وبما أن الأدوار في المسرحية تتخذ صبغة التحدي الطبقي، فإن المسرح يجعل منها فعلا سياسيا ما دام الإبداع الجماعي سيجرنا الى التفكير في الوظيفة الاجتماعية والسياسية للمسرح. كما أنه من خلال هذا الإبداع الجماعي سيصبح المسرح احتفالا.

وقد تنبه كثير من الدارسين المسرحيين في بداية هذا القرن الى الدور الذي يلعبه هذا النوع من المسرح حينما اكتشفوا أنه أصبح وسيلة لتعميق الأسس الديمقراطية الشعبية (28). لهذا فان المسرح الاحتفالي يعد من الإبداعات التي تعمل على دمقرطة الإبداع ، لأنه يهدف الى تحرير المسرح العربي من التبعية للتمثيل الغربي الذي أخرج المسرح من جوهره كاحتفال ليصبح عبارة عن قوالب جاهزة تطبق بكيفية لا وجود للإبداع فيها. كما أنه رفض المسرح الأرسطي لأنه مسرح دخيل لا ينطلق من الذاكرة الشعبية ولا يعكس الهوية الحضارية ، ولأنه يفصل بين المبدع والجمهور فصلا تعسفيا، بحيث يصبح هذا منتجا وذاك مستهلكا.

وبالطبع فإن المسرح الاحتفالي يستغل الأشكال الشعبية القومية لأنها من انتاج هذا الجمهور الشعبي الذي يعتبر المرجع الأساسي في المسرح الاحتفالي. فالإنسان هو جوهر العملية الإبداعية ولا وجود لمسرح بدون العنصر البشري ، إذ يمكن إلغاء النص والإخراج والمستويات السينوغرافية ، لكن لا يمكن إلغاء الإنسان المحتفل لأنه العنصر الفاعل والأساسي في الحفل.

فالمسرح الاحتفالي يعتبر ثورة على مسرح المؤلف أو المخرج لأنه يسعى ليكون مسرح الحياة في تحررها من أجل خلق مجتمع حر يملك فيه كل

إنسان مسرحه الخاص. فهو مسرح الأسئلة أكثر منه مسرح الأجوبة ، لأن إعطاء الأجوبة في نظره يساهم في تدجين المتلقي، لذلك يعتبر نفسه مسرحا يهدف الى تحرير الإنسان من كل أنواع الصنميات : فنية كانت أم سياسية أم اجتماعية. وهذا يتجلى حتى في بعض الجزئيات التي وقف هذا المسرح منها موقفا خاصا. فهو مثلا يرفض أن يسمي المسرحيات بهذا الإسم، لذلك يستعمل اسم « احتفال مسرحي» أو « ديوان مسرحي»، كما يرفض تسمية الفصول أو المشاهد أو اللقطات أو اللوحات، لأنها تسميات توحي بالسكون والجمود ، في حين أن المسرح الاحتفالي مسرح الحركة والتجدد.

فبدلا من الفصول أو المشاهد، نجد الاحتفاليين يستعملون مصطلح «أنفاس» أو «حركات». فالنفس يوحي بالحياة لأن العرض المسرحي كائن مركب كالكائن البشري يحيا بوجود الجمهور حيث يتم التفاعل والتلاحم. كما أن النفس يعني أيضا الارتباط بنفس الإنسان إحساسا وفكرا و تصورا وعلاقة (29).

ويفضل محمد مسكين استعمال مصطلح الحركة أو السفرة (ل) ، لأن الحركة تعني الحيوية والفعل المتجدد، كما أن السفرة تعني المغامرة والحركة والاكتشاف ، وهي أمور تتبناها الاحتفالية من أجل خلق التواصل الحي مع الجمهور.

هكذا إذن يمكننا أن نخلص إلى أن المسرح الاحتفالي له أسسه المعرفية والجمالية والأيديولوجية. فهو مسرح شعبي يعتمد على المخزون التراثي في الحضارة العربية الإسلامية ، ليستمد منه الصيغة المسرحية الكفيلة بخلق المسرح العربي الأصيل والمتميز. كما أنه من الناحية المعرفية مسرح يتناول قضايا الناس بوسائل شعبية ، وهذه القضايا ليست مجردة ولا طوباوية، إنما هي كل ما يعيشه الإنسان من تناقضات داخل مجتمعه . أما من الناحية الأيديولوجية ، فالمسرح الاحتفالي يأخذ موقفه من الصراع كطرف معني لأنه وسيلة للتغيير عن طريق الممارسة الفعلية. فهو مسرح يؤكد دوره الايديولوجي من خلال معاينة الواقع عبر وعي صحيح بالتناقضات السائدة. لهذا فهو يعمل على تحرير إحساس الجمهور لتفتيت الواقع اليومي حتى يتسنى لهم اعادة تركيبه من جديد (30).

فالتعامل مع الواقع لا ينطلق في نظر المسرح الاحتفالي من المسلمات والبديهيات، بل ينبغي أن ينطلق من النظرة التي تضع كل شيء موضع الشك. وبما أن الفئات الشعبية هي التي تعرف كل أنواع الاضطهاد والاستغلال، فإن هذا المسرح يدخل حلبة الصراع ضد كل القوى المستغلة باعتباره واجهة من واجهات النضال، ووسيلة من وسائل الإنتاج الشعبي.

لهذا فإن المسرح الاحتفالي يعتبر مسرحا شعبيا، لأنه لا ينفصل عن قضايا الواقع اليومي، ولأنه يهتم برصد جوهر هذا الواقع. فهو إذن أداة تبشيرية تساهم في خلق الغد الأفضل مساهمة لا تكون في غياب المتلقي، لأن المسرح الاحتفالي «مؤتمر شعبي تنطلق فيه القرارات من القاعدة لا من القمة» (31).

وخلاصة القول ان المسرح الاحتفالي مشروع يسعى الى تأصيل المسرح العربي من خلال الظواهر التعبيرية الشعبية. كما أنه مسرح مفتوح على كل ألوان التعبير التي لا تتنافى مع أصالة الإنسان العربي المسلم. وهو في نفس الوقت مسرح يستفيد من التجارب المسرحية الإنسانية التي تحقق التواصل الحي بين المبدع والمتلقي. ولكن رغم ذلك فهو مسرح لا يدعو الى التجديد، إنما هو مسرح يدعو الى التأصيل.

من كتاب المسرح الاحتفالي
لمصطفى رمضاني

الهوامش

(1) المهرجان - المحور الأول - ص 8.
(2) برشيد- المسرح العربي يبحث عن المسرح العربي - العلم الثقافي 222 لحين ص 2.
(3) البيان الثالث لجماعة المسرح الاحتفالي - العلم الثقافي - ع 213 س 12، ص 1.
(4) Les signes et les songes p.170
(•) ينظر الصفحات التالية من كتاب الفريد سيمون السابق الذكر ،
170-139-135-128-127-21
(5) الخيال والاحتفال يتسلمان السلطة في أفينيون - اللواء (المغربية) ع1 ـ س 1979، ص 20. والموضوع نفسه منشور في العلم الثقافي ع. 490- س 8، ص ، 2و3 و8 وفي عدد 491، ص 3 و4 و10 من نفس السنة.
(6) ندوة التراث العربي والمسرح، ص 71.
(7) مشرح عبد الكريم برشيد والاحتفالية- الاقلام (العراقية) ع 3- س 18، ص 46.
(8 و9 و10) المسرح الشعبي في المنظور الاحتفالي - العلم الثقافي- ع 626- س13، ص 5.
(11) برشيد - ندوة التراث العربي والمسرح- ص 39.
(12) البيان الاول لجماعة المسرح الاحتفالي - ص 142.
(13) الف باء الواقعية الاحتفالية في المسرح - عبد الكريم برشيد- مجلة الثقافة الجديدة (المغربية) ع7-س 2، ص 157.
(15) سوسيولوجية المسرح - ترجمة حافظ الجمالي - الجزء الاول- منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق 1976-ص 14
(16)Les signes et les songes
(17) Ibid; pp16 17
(18) برشيد - ندوة التراث العربي والمسرح - ص69- 73.
(19) نفس المرجع ، ص 6
(20) تعقيب على موضوع برشيد في ندوة التراث العربي والمسرح- البيان (الكويتية) ع 217أبريل 1984، ص 184.
(21) بيان المسرح الاحتفالي الاول- العلم الثقافي - ع 310، س 7، ص
(22) برشيد - أغلب المسرح العربي الراهن استهلاكي - دراسات عربية (اللبنانية) ع 7- س 15، ص 134.
(23) المسرح المغربي مشروع قائم في المستقبل - العلم الثقافي - ع 554- س 12-ص5.
(24) جيم دال الواقعية الاحتفالية في المسرح - ص 8.
(25) البيان الثالث لجماعة المسرح الاحتفالي ص9.
(26) الفن والمجتمع عبر التاريخ - ترجمة د. فؤاد زكريا - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط 2، 1981- ج 1- ص20.
(27) من قضايا المسرح المغربي - مطبعة صوت مكناس - 1978- ص 101- 102.(28) Les Signes et les Songes p.14-15
(29) برشيد - ندوة التراث العربي والمسرح ، ص66.
(29) لقد استعمل مصطلح الحركة في مسرحياته ، عاشور - نيرون السفير المتجول وأصبر يا أيوب. وأما مسرحية ،امرأة قميص وزغاريد، فقد استعمل فيها مصطلحي حركة وإيقاع حيث تتضمن كل حركة مجموعة من الإيقاعات. واستعمل مصطلح سفرة في مسرحية ،تراجيديا السيف الخشبي.، انظر المسرحية ، ط.دار الستوكي ، الرباط1983.
(30) برشيد - بلوبالوبوف - العرض رغم الامكانيات الضعيفة - العلم الثقافي -ع225- س 5 ص 9 .
(31) برشيد - المسرح الشعبي في المنظور الاحتفالي ص 5.

الطاهر وطار

عامل الزمن في رواية مذكرات ديناصور لمؤنس الرزاز

قليلة هي تلك الأعمال الروائية العربية التي تستحثني على تدوين ملاحظاتي عنها، ومنها رواية الأستاذ مؤنس الرزاز الثانية «مذكرات ديناصور»، التي تقع بين يدي بعد رواية «اعترافات كاتم صوت»، التي لم أخف إعجابي بها في كثير من تصريحاتي.

إن هناك رابطا ما يربطني بهذا الرجل، أحس به كلما قرأته، لعله هذا الاشتراك في الاهتمام بأخلاقية حركة التحرر الوطني العربية، بكل روافدها،ثم هذه الجرأة الانتحارية التي تفاجئك من حين لآخر، في كتابتنا، وهذه الواقعية التي تؤدي بنا إلى جعلنا وجعل معارفنا أبطال روايات.

فبشكل ما أجدني أسهم عاطفيا وأنا أقرأ، في التأليف مع مؤنس، وهذا نادرا ما يحدث معي.

تحس بأنك موضوع في الزمن حالما تقرأ عنوان الرواية، فمجرد اسم الديناصور له دلالة زمنية، بعيدا عن كل استعمال مشين. تقع في ماض سحيق عمره ملايين السنين، أو تفاجأ بهيكل أو بشيئ منه، خارجا من ذلكم الزمن. تشعر باختلال زمنك وبالتأرجح في الفراغ.

ما إن تتوغل قليلا في الرواية، حتى تكتشف أن جميع شخوصها بمن فيهم المؤلف أسرى الزمن.

والزمن الذي أعنيه، هو هذا الذي ذكره المؤلف ثلاث مرات على ما أذكر، إنه العصر، وليس الوقت الذي قد يكون أياما، وقد يكون ساعات، وقد يؤشر بهذا القدر أو ذاك، مرتبطا بالمكان مثل الظهيرة في «نجمة أغسطس» أو رواية «الزلزال».

ومثلما لا نستطيع أن نخرج في «ثرثرة فوق النيل» لنجيب محفوظ من العوامة ونضعها في فيللة، أو بيروت بيروت لصنع الله إبراهيم، من بيروت ونضعها في بغداد مثلا، أو نجمة أغسطس لنفس المؤلف من السد العالي، ونضعها في مدينة، إن مذاق القازوزة يفسد إذا لم يكن في تلك الصحاري، أو «فساد الأمكنة» لصبري حافظ من كهوفها ووديانها السحرية، رغم أن الشخوص مقحمون على الفعل الروائي، لا لشيئ إلا لتأييد إدانة الملكية،« أو الزلزال» أو «عرس بغل» للطاهروطار، من مدينة قسنطينة أو الماخور بالنسبة لعرس بغل، أو «مدن

الملح»، وما بعدها لعبد الرحمان منيف من الجزيرة والخليج، (وإن كان المكان في «الأشجار واغتيال مرزوق» غير مستغل مهنيا، فالقطار لم يضف جديدا) أو «المتشائل» أو «خرافية سرايا بنت الغول» لإميل حبيبي من فلسطين، لا نستطيع أن نخرج عمل مؤنس هذا من الزمن.

هناك أعمال أعمدتها الشخوص، وهناك أعمال تقوم على المكان، وهناك أعمال تقوم على الزمان، طبعا هناك من يجمع بين الزمان، والمكان أو بينهما وبين الشخوص، أو بين أحدهما والشخوص أيضا.

لكن مذكرات ديناصور، لا يمكن أن تقوم وأن تقرأ إلا متكئة على الزمنين.

الزمن العربي الذي لا سقف له، وإن كانت التسعينات علامة مرجعية، والزمن العالمي، والذي يتحدد سقفه بانهيار مثل وقيم الثورة العمالية وحركة التحرر الوطنية العربية.

إن المكان في هذا العمل، غير محصور، وإن كانت عمان علامة مرجعية للعالم العربي، ويمكن أن تكون أية مدينة أخرى ذات قلعة ومتحف بديلا عن عمان، دمشق مثلابقاسيونها أو القاهرة بالمقطم، أو أية مدينة عربية أخرى شبيهة.

لكن إذا ما أخذنا مجريات الرواية، حتى لا أستعمل عبارة أحداث، من التسعينات ووضعناها في الخمسينات أو الثلاثينات أو حتى بداية الثمانينات فسيتغير الأمر تماما، يصبح الديناصور شابا يافعا، وتنطمس كل ترسبات الماضي السحيق في المجتمع العربي، وفي شخصية الديناصور، ولا تنتبه زهرة شريكته وشريكة المؤلف في الفعل الروائي، إلى نقائص عبد الله، وسيزول عنهما العقم، و يلدان رفيقا ورفيقة، ووردة، وما إلى ذلك، أكثر من ذلك، لن يشتبه أمر عبد الناصر وعفلق ولينين على عبد الله الذي صار ديناصورا.

سيكون الشامي شاميا والبغدادي بغداديا، وستكون المعالم واضحة.

لكنه، الزمن، « والعصر إن الإنسان لفي خسر إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وتواصوا بالحق وتواصوا بالصبر». يظل يتحدى الإيمان.

عبد الله الديناصور، تحول إلى كرة مطاطية خفيفة جدا، يصطدم بالزمن العالمي : الاشتراكية والصراع الطبقي، الأممية والوحدة العربية، وتحرير الأرض، وقبل أن يكتشف أن سقف هذا الزمن انغلق، أغلقه غورباتشوف من هنالك، وأغلقه قعر الزمن العربي من هنا، تهوي الكرة المطاطية، من جديد، وتظل تتضارب بين الأممية والإقليمية بين القومية والقبلية، بين النزعة الإنسانية، والنزعات العرقية والطائفية، بين الروح الجماعية المتفسخة، والروح الفردية المحطمة، بين المكتسب الإيديولوجي الثوري وبين الموروث الإقطاعي، بين ملاحظة أن زهرة

الرمز التي تشبه بشكل من الأشكال سرايا بنت الغول عند إميل حبيبي، ولو أن سرايا أكثر حبا وعطفا وتفهما من زهرة، تظل هي هي بعبقها وإن اعتراها الذبول، بينما عبد الله الديناصور، يهد قواه الزمن و«الفاليوم» وباقي الأقراص المهدئة. بين البديل المطروح، الديمقراطية، وبين عقلية « خوك خوك لا يغر بك صاحبك»، كما يقول المثل الشعبي الجزائري، أو بمعنى آخر «حمارنا خير من حصانهم». بين قصور الأحزاب الماركسية المتأرجحة بدورها في الزمن العربي، ولو أن المؤلف يغض النظر عن هذا، وبين متطلبات العصر، أو الزمن العالمي.

من تضارب عبد الله الديناصور الكروي هذا بين الماضي والحاضر القريب، والحاضر الحاضر، يقال له «لماذا لا تقذف عالمك الماضي، على سلة القمامة»، « انطوى عصر عبد الناصر وعفلق ولينين»، و «الزمن دولاب»، «إن المسؤولية تقع دائما وأبدا على عاتق المناضلين، و إلا لماذا الماضي ينحصرفقط في أيام أو سنين التغيير»؟ من هذا التضارب، إلى زمن لا وجود له، إنه زمن الحلم، حيث يتحدى الخسران ويظل مؤمنا يعمل الصالحات ويوصي بالحق وبالصبر... ولعل عبارة الحلم هذه كثيرة، أو في غير محلها، ليس حلم سكيري حيدر حيدر الذين لا زمن لهم، خارج اللوم، وليس حلم الحشاشين في مختلف الروايات العربية، حلم الحاج كيان في عرس بغل الذي يحشش في المقبرة، ليحقق له حمدان قرمط في القرن التاسع ما لا يستطيع هو تحقيقه في زمنه. حلم زمن الرومانسية الثورية، ولكنه الثرثرة في المنام...

لقد استعمل مؤنس أحد عشر مرة عنوان: «من كوابيس الديناصور» لفصول الرواية. وأغلب أحداث هذا الزمن الكابوسي، هي الاصطدام بـ «مهازل» الحاضر هذه المهازل «الثورية» أحيانا كثيرة.

مثلما يرصد صنع الله إبراهيم، تفسخ مجتمع الانفتاح والاستهلاك، في روايته الجميلة **ذات** يرصد مؤنس الرزاز، تفسخ بعض المناضلين العرب، وحيرة بعضهم، بكل فصائلهم، إثر التغيرات التي أتى بها الزمن العصر، من انهيار الاشتراكية، إلى حرب الخليج، إلى النظام العالمي الجديد، إلى اتفاقيات غزة أريحا أولا.

الزمن- العصر في هذه الرواية، عنصر كيماوي يدخله المؤلف على الشخص أو على الفكرة، أو على القضية، بواسطة أشخاص اختارهم، بعضهم أولاه أهمية روائية أكثر من الآخر، ولو شاء لفعل غير ذلك، أحيانا كما لو أنه يمارس نقدا ذاتيا، لم تمارسه مؤسسات بعد، وأحيانا كي يسخر، وأحيانا أخرى كي ينتقم أو يعتذر، ومثل كل كاتب صادق، لا يقدم وصفة، والوصفة في هذه الرواية تتمثل في زمن آخر، المستقبل الذي لا

وجـود له في هذه الرواية، وإن كـانت فقرات في صفحتي 109 و 110 فـي فـصل قـصـيـر بعنوان هكذا تكملت زهرة «لا لم تمت، لم تندثر. اخرج من مخبئك السري في مقبرة أم الحيران، سأبعثك من متحف جبل أم القلعة... لتخرج من بطن الحوت... تحول أيها الثـابت في وهلة لا بثـة. تجـدد أيهـا الساكن في الساكن غير المتغير... لم أذبل كما يحلو لخيالك العاشق لليأس أن يظن. قم. انبـعث. انهض... امش في أثر رحـيـقي، تجـدني حـيـة في البـحـر الميت أتنفس رائحـة حـيـوية منعشة.»، هذه الفـقـرات تتشبث بالأمل واليقين.

العصر الآتي إذن هو عـصـر اتبـاع رائحـــــة زهرة التي لم تـذبل، هذه الرائحة المنعشة.

مع كل لوم زهرة الخـفـي والعلني لعبد الله على دينصرته، فإنها ما تزال تثق فيـه، وتدعـوه للتجدد، والخروج من الحالة.

لم أقرأ الكثير من الروايات العربية الجديدة، لعدم توفرها بين يدي، حتى مع اعتبار، **خرافية سرايا بنت الغول** لإميل حبيبي رواية، وهي رواية فعلا، وإن كـانت، تعـبق بالوقـائع الذاتيـة، وبرائحـة المكان- فلسطين الطيـبـة، ولكن في **ذات** صنع الله إبراهيم، وفي روايـة **الشمعة والدهاليز** وفي روايـة مـــؤنس الرزاز **مـذكـرات ديناصـور** مواكبة للزمان- العصر، بقطع النظر عن المكان والإنسان.

الجزائر24 نوفمبر1995

الأخضر الزاوي

قراءة في رواية «وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر» لواسيني الأعرج

التجربة العمالية والنقابية

تعددت أعماله الإبداعية قبل وبعد تخرجه من كلية الآداب بجامعة دمشق وعمله أستاذا محاضرا في كلية الآداب بجامعة الجزائر، في اختصاص الأدب الحديث، فصدرت له كثير من الروايات والدراسات، مثل: رواية «جغرافية الأجساد المحروقة» 1979 وألم الكتابة، مجموعة قصص في 1980، وقصة «وقع الأحذية الخشنة» في 1982 ورواية «ما تبقى من سيرة لخضر حمروش في 1984، ورواية نوار اللوز في 1983 ورواية «مصرع أحلام مريم الوديعة» في 1986 ورسالته: «اتجاهات الرواية العربية في الجزائر» في 1986، وكتابه: «الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية» في 1989...الخ

وفي واقع الأمر جاءت رواية واسيني الأعرج «وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر» قوية ومتميزة في موضوعاتها الجديدة، وتعتبر معالجة متأخرة للواقع الاجتماعي إذ تعود وقائعها إلى 1968 بينما هي صدرت بعد خمس عشرة سنة من ذلك، ومن ثم نجدها أخذت الطابع الاسترجاعي، وصيغة السيرة الذاتية لمجموعة من النقابيين ونضالاتهم، وعلى رأسهم شخصية البطل.

ونتج هذا العمل عن طول مراس وخبرة أدبية نجمت عن تخصص الكاتب في فن الرواية كدارس وباحث ومطالعاته العالمية. ومعايشته فترة جديدة هي فترة البناء والتشييد التي أحدثت انقلابا في الرؤية للعالم وفي الحياة الشخصية، شعر به معاصره واسيني الأعرج شعورا قويا واستوعبوه على أنه قضية الساعة. فرصدت هذه الرواية ما يخص عالم العمال والنشاط النقابي، وما تبع ذلك من مضاعفات، فكان سبّاقا في طرق مثل هذه الموضوعات، ولكنه لم يستطع في طريقته التملّص أو

الإبتعاد عن تأثير روائي قوي في هذا الاتجاه ألا وهو الطاهر وطار و روايته «اللاز» التي تتمثل لها فيما تتمثل من تيارات رواية «تيريز دي كيرو» للكاتب الفرنسي فرانسوا مورياك، كما تشير رواية «وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر» إلى رواية «الجذور» لألكسي هالي ونجد أن البطلين هنا وهناك يصرحان بالإنتماء إلى نفس الحزب فالرؤية الاجتماعية لم تنج من مفهوم الإطار الجاهز من الأفكار، فهي وطيدة الصلة بالانتماء الحزبي والإيديولوجية التي تساعد على حل المشكلة والخروج منها وتخطي الصعاب ورفع التحديات، كما اختلطت بمزيج من التنويعات والمؤثرات لكتاب الرواية الأروبية مثل «إيميل زولا» وروايته «جرمنال» وبطلاها إتيان وكاترين، وتاريخ الكومونة، وقيام المجتمع الاشتراكي الجديد وبدايات قيامه إلى تماثل ما ذهب إليه الكاتب مع نضالات النقابيين، وتتضح لنا معالم هذه الرؤية كلما غصنا فيها رويدا رويدا.

تدور وقائع هذه الرواية ذات الاتجاه الواقعي الاشتراكي في غلاف زمني محدد بفصل الشتاء والبرد من زمن الستينات، باعتبار المحاكمات لمجموعة مكونة من عشرة نقابيين على رأسهم شخصية بطل الرواية، عاشور الماندارينا، كانت قد تمت في سنة 1967(1).

ولم تمكث هذه المجموعة طويلا في السجن، حتى فرّت منه وعلى رأسهم البطل عاشور وعليلو إثر رسالة جاءته تحثّه على الفرار(2)، وكان الزمن في الجو الشتوي (3) متجهين صوب البحر. وخلال هذه المغامرة يتذكر البطل وقائع أوجاعه الماضية كلها يرافقه عليلو. إلى أن تكاد الحوادث المسترجعة تنتهي ويبقى الزمن فصل الشتاء (4)، دون تحديد تفصيلي وكلما تقدّم سرد الأحداث يشير الراوي إلى فصل الشتاء والبرد (5)، حتى تنتهي وقائع الرواية عندما يصل البطل عاشور مع صديقه عليلو إلى بلدة قريبة من البحر، تمتلىء بحركة العمال والفلاحين ثم يواصلان الرحلة إلى البحر.

وبكلمة أخرى فإن هذه الرواية استرجاعية كلها *، يبدأ البطل. والراوي سرد أحداثها من نهايتها عند حادثة الفرار من السجن متجهين صوب البحر، وتسرد هذه الوقائع خلال فصل الشتاء من سنة ما، في الستينيات. أما مكان الوقائع الحاضرة فهي الطريق من السجن إلى البحر. وهي غير محددة بشكل جلي، باعتبار أن الراوي والبطل كانا يقصان الأحداث بشكل غير مرتب تاريخيا ومخلوط تماما، يقول الراوي مخاطبا عاشور «أنت ياعاشور تتذكر الأمور بفوضى» (6).

يمر وينقسم الزمن الماضي المسترجع إلى زمان قريب أو متوسط وزمان بعيد في الماضي، يرجع إلى

تاريخ الكومونة في مدينة باريس في 18مارس 1871والثورة العمالية و يمتد الزمان امتدادات أقل ليشير إلى تاريخ ثورة أكتوبر 1917في روسيا (7)، ليذكر زمن المحاكمات في 1967(8) .

وأما المكان المسترجع فهو واسع داخل الوطن ، في الحدود ، وإدارة الجمارك، والمصنع والشوارع والمحكمة والسجن والطريق صوب البحر، وخارج الوطن في باريس وجامعتها البروليتارية، وروسيا، وإشارة إلى بلدان مختلفة من إفريقيا وأمريكا اللاتينية، وإلى الهند الصينية. ولا يشير الراوي إلى أسماء الأماكن التي تجري فيها وقائع الرواية داخل الوطن، وإنما يسميها أسماء عامة نكرة غير محددة، مثل المحكمة، السجن ، الحدود مركز الجمارك . البريد المركزي إلى غير ذلك، كأنما بالراوي يشير إلى أي مدينة نموذجية تجري فيها مثل هذه الأحداث ، التي سماها الكاتب أوجاعا نسبها إلى رجل غامر صوب البحر.

تعتبر هذه الرواية « وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر» لواسيني الأعرج من الروايات ذات الاتجاه الواقعي الاشتراكي، وهي رواية سيرة ذاتية يسترجعها الراوي والبطل، بشكل غير مرتب تاريخيا ، يبتدىء استرجاعها من نهاية الأحداث عندما يفر البطل عاشور الماندرينا من السجن مع صديقه عليلو ، بعد أن جاءته رسالة تحثه على ذلك، ومع بدء فراره من السجن تنطلق ذاكرته في استحضار ما وقع له من أحداث وما سمعه وما علمه ، يقول البطل« أمور عشناها وأمور عاشوها وسمعنا بها لكن كلها محفوظة»(9) ويبدو في هذه الرواية الكاتب متأثرا إلى حد بعيد بالمؤثرات الأجنبية التي تركت بصماتها واضحة على الطاهر وطار في روايته «اللاز»- وسيرد الوقوف عند أهم النقاط - ليواصل بعدها الرحلة إلى أن يصل إلى بلدة قريبة من البحر ، وخلال هذه الرحلة التي غامر فيها هذا الرجل صوب البحر يتذكر وقائع أوجاعه التي عاشها. مقارنا إياها بأوجاع ووقائع مماثلة حدثت لأناس آخرين في بلاد أخرى، خارج الوطن الجزائري مثل باريس والشيلي وروسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية، وتشترك هذه الوقائع في هذه البلدان الخارجية وفي الجزائر، في كونها خاصة بطبقة البروليتارية والعمال والفلاحين والنقابيين ، مع أصحاب المصانع وأثرياء الحرب وأرباب العمل.

وتتوزع هذه الأحداث عبر زمن بعيد وزمن وسيط وقريب، يتذكرها البطل مع الراوي الذي يناقشه ويذكره في مرات كثيرة بها، لكن هذه المقارنة تكون جزءا بجزء بمعنى أن يقارن البطل والراوي جزءا من وقائع حدثت لعاشور في الوطن، بجزء أو بواقعة كاملة حدثت في بلد آخر، محاولا الربط في النهاية بين أصحاب هذه الوقائع بمصير واحد وهدف

إيديولوجي واحد، وهو الأممية الاشتراكية.

وبترتيب الأحداث زمانيا نجد أن البطل عاشور كان يعيش في بداية حياته في بيع الماندرينا، وفي شراء البضائع عبر الحدود والمتاجرة بها في السوق السوداء، من أجل إعالة والدته، وكان عاشور يلاقي معاناة مع رجال الجمارك الذين كانوا يمسكونه في كل مرة.... أحد المهربين وكانوا يعذبونه ويسجنونه. واشتهر عاشور بلقب الماندرينا من كثرة نقله لصناديق الماندرينا والبرتقال عبر الحدود.

وفي مرحلة أخرى ينتقل عاشور للعيش في المهجر وفي مدينة باريس بالذات حيث كان يشارك هناك في المظاهرات العمالية (10)، وكان قد تزوج من «روزا» الباريسية التي علمت عاشور كل شيء قبل أن تتوفى تحت أنقاض المنجم الذي هوى الدلالية لذلك، وتنطلق وقائع الرواية مع فرار البطل عاشور الماندرينا من السجن برفقة زميله عليلو ويتجه صوب البحر عليها وعلى كل العمال(11) وكانت (روزا) هي التي ساعدت عاشور على التعلم وإتمام دراسته وهي التي أدخلته الجامعة البروليتارية الباريسية وتعلم فيها كل شيء وفي هذه النقطة يشبه عاشور شخصية زيدان في رواية اللاّز للطاهر وطار(*). والذي تعلّم في نفس الجامعة الباريسية وكانت تسمى في تلك الرواية الجامعة الشعبية، وكانت سوزان الباريسية هي التي علّمت زيدان اللغة الفرنسية بعد أن تعرف عليها في مكتب اليد العاملة. وأدخلته الجامعة الشعبية ودرس في حلقة ماركسية ثم تزوج بسوزان وسافرا إلى موسكو(12).

ولا يملك «واسيني» القدرة على الابتعاد عن مجال المؤثرات القوية التي طبعت آثارها قوية على كتابات الطاهر وطار وتكاد تكون هذه الرواية شبيهة إلى حد بعيد برواية (اللاّز) لوطار في إطار موضوعها العام النابع من الواقعية الاشتراكية وفي طريقتها الاسترجاعية، التي تعدد مراجع تاريخية مثيلة لتلك التي ذهبت إليها رواية وطار «اللاّز» إلا أنه يلاحظ أن رواية وطار تتحدث عن وقائع حدثت أثناء الثورة التحريرية الوطنية، بينما تعالج رواية «وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر» أحداثا جرت أثناء مرحلة الاستقلال والبناء والتشييد، ونكتشف من خلال وقائع الرواية أن عاشور البطل يتذكر أن (روزا) علّمته أشياء كثيرة لا ينساها، وتعلم كثيرا أيضا في المدرسة الباريسية من مثل المقولة التي مؤداها، أن الجوع ليس قدرا من الأقدار وأن الحلم ضرورة في كل المواقف(14).

وقالت (روزا) في موقع آخر : أن رأس المال يتطور وأساليبه القمعية تتطور(15) ومن خلال شخصية (روزا) يتذكر البطل عاشور أشياء كثيرة متعلقة بها أو لها علاقة بها من قريب أو من بعيد، يتذكر جدود (روزا)

وخاصة جدها الأول الذي عاش زمن الكومونة ، زمن الهجمة البروسية وزمن سقوط العمال وزمن بناء المجتمع الاشتراكي الجديد (16) الذي يدافع عن الأمية وعن القادمين بالخبز والبشائر والحب. وبواسطة شخصية (روزا) وأهلها يتذكر البطل عاشور وقائع بعيدة القدم ترجع إلى (1871). عندما رفعت الراية الحمراء على بلدية باريس معلنة عن جمهورية العمال الفتية ، ثم يتذكر البطل عاشور ثورة أكتوبر الروسية في (1917) التي حققت تكهنات كلّ من ماركس وانجلز في بناء صرح الاشتراكية والمجتمع البروليتاري والمحافظة على التواصل التاريخي (17).

ثم ترجع ذاكرة البطل إلى زمن رجوعه إلى (18) أرض الوطن كعامل فني يعمل في أحد المصانع ، وهنا يتصارع عاشور النقابي مع الحاج بودوارة البرجوازي، مطالبا بإعادة النقابة وبإعادة العمال المطرودين وتحصل الموافقة على هذه المطالب(19)وترجع الأمور عادية كما كانت عليه حيث يسير العمل على أحسن ما يرام، ويشعر عاشور بالندم في قرارة نفسه على أنه كان قد ساعد الحاج بودوارة ليتوظف كعامل في هذا المصنع، كان بودوارة يقول لعاشور إنك وريث الفكر المستورد، لأنك كنت تعمل في مناجم النور في باريس(20) . أما عاشور فكان يصف (بودوارة) بأنه وريث حكومة فرساي(21) ويصرح في موضع آخر قائلا «وفأنا بصراحة مطلقة شيوعي في الدم»(22).

وتأثر العمال لما وجدوا البواب « حمّو بلخضر» مغطى بالثلج(23) جامدا. فتطورت الأمور بشكل خطير مع هذه الحادثة لتصل إلى إضراب وإلى حرق للمدينة وسقوط ضحايا بعد أن بدأت المظاهرة سلمية ودخلتها عناصر مغرضة فجرتها(24)، ثم يلقى القبض على المشاركين في هذه الحوادث ومنهم النقابيون وعددهم عشرة(25) يصدر عليهم الحكم بعشر سنوات سجنا نافذة (26) وفي السجن يتعرف البطل عاشور على أخبار من سجنوا قبله مثل (الهميمي) الذي حوكم من زمان.. وخرج من المحكمة بخمس سنوات سجنا مع الأشغال الشاقة أين هو؟ أبناؤه شردوا المدة تجاوزت الحد المطلوب، قد يكون انتهى بكل بساطة.(27) »

ومن هنا بدأت فكرة الخلاص تختمر في ذهن البطل عاشور، وذات يوم جاءته رسالة تحثّه على الفرار ففر من السجن مع جماعة (28)، وهذه هي النقطة التي بدأ منها البطل عاشور برفقة زميله «عليلو» في أحداث الرواية الحاضرة، وهو يغامر صوب البحر، ليصل في نهاية إلى قرية قريبة من البحر ليسافر منها عبر البحر، وكان البطل قد تذكر كل هذه الوقائع والأوجاع خلال رحلة الفرار من السجن إلى البحر.

وقد جاء هذا التذكر مشتتا أجزاء أجزاء، خلال ثنايا الرواية، وكان يمزج بين معلومات كثيرة وذكريات شتى مختصرة، مما يوحي بتشابك هذه الذكريات والمعلومات التي يشع منها جو مأساوي حاد حاول البطل عاشور ربط هذه الذكريات بوقائع عالمية حدثت في بلاد أخرى، كل مرة يشبه وضعه كنقابي مع أوضاع شخصيات مماثلة له في بلد ما، إنما كان لا ينسى رابطة الأممية الإشتراكية والفكر البروليتاري الذي كان يربط بين هذه الذكريات المتماثلة، في كونها متعلقة بطبقة العمال وهكذا تنطلق التشبيهات لأحداث وقعت للبطل عاشور ويشبهها بنظيراتها في عالم النضال الاشتراكي.

أ- أما عاشور الهارب من السجن فيشبهه الراوي بشخصية «كونتا كينتي» بطل رواية «الجذور» لألكس هالي(29) وكذلك (عليلو) الذي يناديه عاشور يا «موسمبي» (29) الزعيم الإفريقي الاشتراكي الذي ارتكب خطأ قاتلا في تجربته مع شعبه.

ب - يشبه الراوي محاكمة عاشور ورفاقه بمحاكمة الكومونيين في باريس في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ويتذكر ما حكته «روزا» له عن إعدام رجال الكومونة من طرف رجال فرساي (30).

ج - ويقارن الراوي محاكمة عاشور ورفاقه بالوضع في التشيلي. وما يسميه اللعبة القذرة (31).

د- يقارن الراوي مشاركة عاشور في المظاهرة في هذه المدينة داخل الوطن بمشاركة عاشور في مظاهرات جرت في باريس وهي مظاهرات للعمال والطلبة عبرت شارع «فلانسيان» إلى شارع «شاتو دو فرساي» إلى شارع «الولايات المتحدة» (32) علما بأن عاشور كان يقوم بهذه الأعمال عندما كان في المهجر في فرنسا.

هـ- ويشير الراوي إلى نقطة دلالية في هذه المدينة التي تجري فيها حوادث المظاهرة داخل الوطن، وهي (البنك المركزي) (33) مما يشجع على الاعتقاد بأنها المنظمة ، لكن الرواية لا توضح بعد ذلك أكثر، وعند هذه النقطة الدلالية ترتفع بعض الأيادي المتسللة إلى صفوف العمال والنقابيين وتبدأ عملية التخريب لتتحول المسيرة السلمية إلى مجزرة ، ليسقط فيها أكثر من خمسين ضحية ومائتي جريح(34)، خلاف الخسائر المادية ومن ألقي عليهم القبض.

ومن ناحية أخرى يستغل الراوي ذاكرة البطل عاشور ليشبه هذه الواقعة بما يسميه على حد زعمه مجزرة فلاحي «الشيلي» (35) من جهة، ومن جهة أخرى يقارن هذه الواقعة بحوادث رجال الكومونة (*) عندما تركوا البنك ولم يحتلوه للقضاء على أموال رجال «فرساي» بعد أن استولوا عليه (36).

ثم يعـود الراوي من هذه الجـولـة الواسعـة في ذاكـرة البطل عـاشـور المستمدة من ذاكـرة تاريخ النضال العمالي، ليشير إلى ارتفاع راية العمال الحمراء على مبنى بلدية باريس في الثامن عشر من مارس1871م، وانتصار «الكومونة» التي تعتبر طفل الأمية الاشتراكية، ثم يعرّج بالإشارة إلى رمز التواصل التاريخي، ثورة أكتوبر 1917 التي حـقـقـت مـا رمت إليـه الكومونة(37). وهو تحرير الإنسانية الكادحة. ويرجع الراوي إلى الوراء مع ذاكرة البطل عـاشـور، الذي يلمّح إلى وضعـه الحالي مخاطبـا (روزا) في خيالـه «غرباء نحن يا روزا كأحجار الـوديـان، يطـؤنـا كـل مـن قـطـع الوادي»(38) وهو مثل شبيه إلى حد ما بمثل ورد في رواية «اللاز» للطاهر وطار « مـا يبقـى في الوادي غير أحـجـاره»(39) ومـا أشبه الروايتين ببعضهما البعض في ملامح كهذه.

السرد :

يطغى في هذه الرواية أسلوب السرد على الحوار، فيكتسح مساحات واسـعـة مما يشجع على القـول بأن الرواية برمّتها سردية استذكارية على طريقة السيـرة الذاتيـة بالدرجـة الأولى، ليأخذ الحوار مساحة صغيرة للغـايـة ويسـجل في هذه الرواية « وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر» أن لغة السرد موجهة أساسا إلى السامع وليس إلى المشاهد، باعتبار الرواية سيرة تسترجع وقائع الماضي المتعلق بالبطل عاشور وباقي النقابيين من ورائهم مجتمع العمال.

ويروي البطل هذه الوقائع بمشاركة عليلو رفيقه الذي فرّ معه من السجن، ومن أهم مـا سجلتـه وقـائع الرواية لوحة عن تظاهرة عمالية تحولت إلى حـوادث خطيـرة (42) ، ثم لوحـة تصور انهيار مصنع قديم على من فيه من العـمـال وتدفق المياه بغـزارة في سراديبه وتشتت عماله وصيحاتهم في الظلمـة طلبـا للنجدة بدون جدوى، بعد سقـوط أجزاء المصنع وسقوفـه وجدرانه، مما أسفر عن كارثة مذهلة ذهب ضحيتها أعداد كثيرة من العمال، ردموا أحياء تحت الانهيار والأنقاض وما عدا اللوحتين تغرق صفحات الرواية المطولة في سرد مستمر .

و تنبغي الإشارة إلى أن المؤلف استخدم تقنيات عديدة في أسلوبه السردي، مما أضفى على الرواية تنويعـا فنيـا، فـالرواية لا تقدم نفسهـا بسرعة إلى القارىء بمجرد محاولة أو محاولتين، بسبب صفة الرمز والتعمية والإنقطاع والمقـارنات مع أوضـاع المعـاناة، التي تعرّض لها العمال في أنحاء العالم مما يعطي صفة العالمية لمعاناة العمال في تظاهرة معينة وفي مصنع معين، وأن هذه المعـاناة التي تحدث للعمـال آخر مـرة إنما هي تكرار لمعاناة مـشـابهـة حـدثت لعمـال آخرين في مكان مـا، رابطا مـا هو محلي بمؤثرات أجنبيـة صرفة.

1- يسرد الراوي الوقائع بصيغة ضمير الغائب عن البطل عاشور ورفيقه «عليلو» قبل انطلاقة الأحداث أي بعد انتهاء المظاهرة العمالية وما تبعها من وقائع وتطورات، فكلاهما مطلوب من العدالة «.. هذه المرة وقفا وجها لوجه مع الموت .. كلاهما رأسه مطلوب.. وكلاهما ارتكب حماقة لا يرحم عليها القانون .. عندما يكون الدافع أقوى تسقط كل المتاعب.. ملأ رئتيه تنهد بعمق»(47) . يتبع الراوي السرد بتعليق من عنده «.. عندما يكون الدافع أقوى ...»(48) ثم يقص عن البطل بمعنى يسخّرالسرد للكشف عن جوانب شخصية البطل.

2- يمنح الراوي بعد ذلك فرصا كثيرة لشخصية البطل لتروي وتسرد عن نفسها وعن شخوص أخرى مثل شخصية «الحاج بودوارة» وهو صديق صاحب المصنع ومن أشد خصوم النقابة والعمال« .. طالبنا بإعادة انتخاب النقابة .. وإعادة تشكيل مجلس العمال الذي مرت عليه أكثر من سنتين.. الحاج «بودوارة» .. كان ذئبا ذكيا .. خبيثا.(*) أوقعنا في الفخ باسم الديمقراطية .. غير «مح الشكام».. «بشكام» آخر يحمل نفس الصفات الموالية لرب المصنع..»(49)، يعطي البطل عاشور أحكاما على شخصية «بودوارة»خلال السرد ، فهو الذئب والذكي والخبيث، وهو من الشخصيات المضادة للبطل، وكان عاشور نفسه قد سعى لتوظيفه أول مرة في هذا المصنع.

3-أ- يستخدم الراوي خلال فقرات السرد أسلوب المزج بين قصة «موسمبي» الزعيم الإفريقي الاشتراكي (50) وهي قصة مستمدة مما سجله تاريخ النضال الاشتراكي الأممي. فصفات هذا الزعيم قدوة لبطل الرواية، يقول عن عاشور بصيغة ضمير المخاطب «.. إيه يا عاشور ياعزيزي.. قلبك مفعم بالأغاني البدوية.. حبك واسع سعة البحر.. سعة هذا الفضاء الضيق..» (51) فعاشور يحب أهل بلدته ويهتم بالأغاني البدوية المحلية ، فهو رجل شعبي، حبه واسع سعة البحر والكون. ويقول الراوي عن «موسمبي» «.. وموسمبي.. طفل أسود ذو قامة ناتئة وعقل واسع كالبحر، قلبه كان مفعما بحبهم بالأغاني الإفريقية الجميلة..»(52) فموسمبي» يحب الأغاني الإفريقية البدوية وقلبه مليء بالحب لأهالي بلدته، وله عقل كالبحر، وهي نفس الصفات التي أعطاها الراوي لشخصية البطل عاشور.

ب- ويظهر اطلاّع الراوي الواسع على التاريخ وعلى الأجنبية مما جعله لا يفلت من هذه المؤثرات العالمية، فيمزج مرة قصة عاشور الجزائري بقصة «موسمبي» البطل الإفريقي الاشتراكي، بل ويخاطب عاشور هذه المرة مشبها إياه بشخصية أجنبية أخرى هي « كونتا كينتي» بطل رواية

« الجذور» لألكس هالي ، ويقرن رفيقه «عليلو» بشخصية «فانتا» ، فيق نفس البطل «.. حرمت النوم على عيونهم.. أنت « كونتا كينتي» الآن بكل أحلامه وعذاباته.. تحمل في قلبك هموم « فانتا» .. وراءك قافلة الدمار وكلاب اللعنة » (53).

4- ويستخدم المؤلف تقنيات عديدة ومنها اللغة العامية الدارجة التي وظفها كثيرا، مثل عبارة.. «يابوربر» (54)، «الفنطازيا» (55) «حكايات نعرفها من **بكري** (أي من زمان)» (56)، «يا ولد **البلاد**..» (57) وفي نفس السياق **أدرج** الراوي نماذج من أمثال شعبية عربية مثل « العين بصيرة واليد قصيرة» (*) (58) ومثل «وبعدها في ستين ...ية» (**) (59) وأمثال جزائرية من قبيل « الخبر يجيبوه التوالي » (***) (60) و «أدي ولا خلي» (61) و.. « كأحجار الوديان، يطؤنا كل من قطع الوادي» (62) ويستعمل البطل هذا المثل الأخير مخاطبا روزا الباريسية التي تعلق بها وتعلم منها مؤثرات كثيرة عندما أدخلته الجامعة البروليتارية البارية ..

٥- عمد الراوي والبطل من ناحيته إلى الإتيان بتشبيهات عديدة أخذت لها رموزا عدة، منها ما هو أجنبي، يخاطب الراوي شخصية عاشور مشبها زوجته الثانية «الغالية» التي طلقها بأنها آلة فراش، وهو تشبيه وافد مع المؤثرات الأجنبية. «أنت لم تخسر زوجة.. خسرت آلة فراش. هذا كل ما في الأمر آلة فراش.. لا تساوي علبة سجائر..» (63).

- ويشبه الراوي عاشور بقط له سبعة أرواح يخاطبه بصيغة المخاطب «.. يا عاشور الماندرينا .. أنت والقط من سلالة واحدة، وهو يملك سبعة أرواح..» «.. أو على الأقل لا يمثوت للوهلة الأولى» (64).

6- أ- يلاحظ استعمال الراوي للرمز والتشخيص .... البطل عاشور على لسان امرأة «سوالة» بئيسة توفيت في العراء في السنة الماضية، إن المدينة لا تساوي بصلة، بل هي « غولة» تأكل سكانها واحدا، واحدا بعد مضغهم « والله ما تساويش حتى بصلة الديب.. غولة (*) ما عندكش رحمة .. قلبك أكلتيه.. الله يلعنك.. مضغتيهم واحدا واحدا..» (65).

ب- وفي موضع آخر يلتفت عاشور وراءه وهو يواصل الجري ، ليلاحظ أن جميع المدن يغرقها التيار الجارف القادم من بلاد الجوع ، كثورة تغيير شاملة على كل شيء «.. التفت ورائي.. المدن يغرقها التيار الجارف القادم من بلاد الجوع.. «الماريجا» (ريح صحراوية) ... تقتلع الشيوخ من أسرتهم.. تنزع الأطفال من أثداء أمهاتهم.. الأشجار ترحل عن جذورها.. تتكسر..» (66).

ج- ثم يشبه عاشور المدينة بامرأة تعطف على الجميع ، ويجعل لها ثديا تعطف به على الفقراء في أحيائهم المتسخة : «يتسع ثدي المدينة ليشمل الحارات المتسخة..» (67) . فكأن

بالبطل يتأثر بنموذج المدينة الكبيرة الأوروبية التي يتيه فيها ساكنوها بين وسائل النقل والأعمال والمشاغل الكثيرة، وفي النموذج الثاني يبرز التيار الجارف القادم من بلاد الجوع، ووعد الأممية الإشتراكية كرموز دلالية لمؤثرات إيديولوجية ماركسية. ويتوقع أخيرا عطف المدينة المرأة وحنانها على ساكنيها من الفقراء.

7- يستعمل الراوي ما يمكن تسميته لغة العفونة والتقزز على نطاق واسع مستعينا في ذلك بعملية التكرار، على غرار ماهو موجود عند «سارتر» في «الغثيان» ، وهو من المؤثرات الأجنبية وهو منعكس أيضا في كتابات « رشيد بوجدرة» مثل «التفكك» و «المرث» و «ليليات امرأة آرق».. إلخ، ويلجأ الراوي عادة إلى مثل هذا الأسلوب اللغوي بقصد التنفير وانتقاد ماهو ضد بطل الرواية ، باعتبار شخصية البطل من أقرب الشخوص إلى المؤلف تدافع عن أفكاره وتتبناها وتتصارع من أجلها ضمن الرواية، فهذا عاشور يقول « آخ .. حتى جو الحاكم يقوي رغبة التقيؤ و الغثيان..» (68).

- ويقول عاشور منفرا من والد زوجته الثانية التي طلقها وكان بورجوازيا « أقسم ووعد أن ينتعلني إذا لم أغير من سيرتي تجاه ابنته، ويشربني بول الحارات...»(69).

- وفي موضع آخر يقول عاشور عن نفسه « أجد نفسي غارقا في العفن أتنفس بعمق البرودة والسل»(70).

- وفي موضع آخر صوت يقول لعاشور « ستنتهي يا عاشور كالقملة»(71)

- ويقول عاشور عما شاهده « .. قطعة لحم بشري .. يتراقص داخلها دود قرحي..» (72) . ويمكن أن نجد كثيرا من عبارات العفونة المكررة هنا وهناك في جنايا الرواية مما أضفى عليها جوا مأساويا حادا (73) .

الحوار :

يتميز الحوار في هذه الرواية بقلته بالنسبة لمساحات السرد الواسعة باعتبار الطريقة الإستذكارية، التي بني عليها معمار الرواية ككل، إذ كانت الفكرة تولد كنقطة محورية ثم تلتف حولها دوائر أوسع فأوسع.

وهكذا إذا تأملنا هيكل الرواية لاحظنا أسلوب المزج والتشبيه والمقارنة الذي درج الراوي على تطبيقه في القسم الأول من الرواية ، الذي قدم فيه لوحة تظاهرة عمالية انتهت بحوادث خطيرة وضحايا، وكان عنوانه « تداعيات عاشور الماندارينا»، وفي القسم الثاني المعنون « قصاصات قديمة في الذاكرة» قدم فيه الراوي والبطل لوحة انهيار مصنع قديم على رؤوس من فيه من العمال، مما أدى إلى كارثة كبيرة.

وفي كلتا اللوحتين مآسي ومعاناة وما تبع ذلك كله من انعكاسات كان

العمال أولا وأخيرا ضحايا لها، مما أضفى على الرواية برمتها جوا مأساويا حادا، ازدادت مأساويته واتسعت بلا حدود ، بسبب مقارنات الراوي والبطل لهذه الحوادث بمآسي وحوادث في العالم ، وكان ضحايا من العمال والمدافعين عنهم وعن الفقراء. مما يعطي صفة الأممية لهذه الحوادث.

أ- وهكذا يحاور البطل عاشور الحاج «بودوارة» ثم يدير الحوار بنفسه بدل الراوي ، فيعلق بعبارات يصف فيها بودوارة، ثم يتبع ذلك بمونولوج يخاطب فيه عاشور نفسه، ثم يعطي الكلمة للحاج بودوارة ويحاوره، ويقول بودوارة :

– من يوم تشكلّت النقابة الجديدة وأنت تقف في حلقومي كالعلقة.

– نقابة تمثّل مصالحها يا الحاج بودوارة.

– اللي ضربته يده ما يبكي.

– لم نضرب أنفسنا، ولكن ضربونا

– تذمّنا يا السي عاشور.. الثقة بيننا انعدمت

– لا .. لا يا الحاج .. أنا لا أشك في .. ذوقكم..

– أنتم تعرفون بأن توقف المصنع هو تضرر الاقتصاد الوطني

– نعرف هذا ، وجيّدا.

– ستتحملون مسؤولية كل ما يمكن أن يحدث لي ولكم وللوطن.. يتكلم .. أوداجه منتفخة ككلب البحر.. ينظر إلي بعين واحدة وراءها حقد طبقي مزمن.. لعل بعض القوم.. وقد يكونون منا، أوصلوا لها ما خفي من ملفات، حياته الشخصية، نادم يرى ذلك من خلال عيونه المحمرة.. آه لو لم أوظفه.. هذا علة.. مرض يجب مكافحته بكل حسم.. آخ لكني ارتكبت الحماقة القاتلة .. وظفته وانتهى الأمر..

– فكرك.. فكرك يا عاشور سيؤدي بك في ستين داهية..

– هذا أمر خاص.. ويهمني شخصيا..

– لكن أنا كذلك يهمني هنا. لأنك موجود في مصنعي..

– ماذا تريد مني.. أفصح..

«أنت وريث الفكر المستورد.. باريس ومناجم النور».

كه.. كه سيدي « بودوارة» .. وقا أنت من تكون .. دعني أقلها على الأقل في داخلي، وإن كانت عيناي تفضحانني «أنت وريث حكومة فرساي ، بكل بطشها وعفنها وقذارتها..» كدت أصرخ بهذه الكلمات دفعة واحدة كالسيف..

لكن لساني كان أجبن مني، فقط ليدرك قيمة الطعن بالكلمات.. أحجمت .. فأنا أدرك منذ البداية أنها ستسجل كإدانة ضدي»

إيه.. مناجم النور: الفكر المستورد.. الله يلعنه زمنا يأكل أبناءه».. « روزا» الحلم المهموم.. تساويه

، تساوي كل هذا العالم المتفسخ القبيح من الأساس..

- متنا تحت الردم بالعشرات على مر الحقب التاريخية .. ونتساقط اليوم نملا في الشوارع ..نحترق حبا وحزنا.. وعند الحاج «بودوارة» نهوي بهدوء جبالا تحفر من تحت فتهوي القمة وحدها . بدون سابق إنذار..» (74).

إن المتأمل لهذا النص المطول من الحوار، الذي يعتبر نموذجا عاما للحوار في الرواية يستطيع أن يلاحظ أن البطل عاشور هو الشخصية وهو الراوي باعتباره محورا أساسيا لهذه السيرة الذاتية المستذكرة على طريقة الوعي. ثم إن الشخصية المقابلة له خصم رئيسي. فعلى المستوى الفكري يقف البطل على رأس النقابة في مقابل « الحاج بودوارة» ممثل مصالح صاحب المصنع. وينتمي إلى فكر مخالف لإيديولوجية البطل، ومن ثم فهو ينظر للبطل بعين واحدة وراءها حقد طبقي مزمن، حسب رأي البطل.

وكان البطل عاشور في بداية الرواية قد قارن نفسه « بموسمبي» الزعيم الإفريقي الإشتراكي الذي ارتكب خطأ قاتلا في تجربته مع شعبه قائلا « .. يا موسمبي» .. ربما أنا الآن في وضعك الذي عشته أنت بالذات قبل أعوام .. فررت يا « موسمبي» وأدنت أمام الناس الذين سقطت في الأساس من أجلهم إيه..»(75).

فعاشور وموسمبي يتشابهان في صفة الزعامة وصفة الاشتراكية وفعل الفرار، إذ فرّ عاشور من السجن. لكن الخطأ القاتل الذي ارتكبه موسمبي في تجربته يشبه الخطأ أو الحماقة القاتلة التي ارتكبها البطل عاشور عندما وظف الحاج بودوارة أول مرة في المصنع، ومن ثم بدأ ينسج المكائد ويبث الدسائس ويتآمر على العمال لفائدة صاحب المصنع . يقول عاشور « لكني ارتكبت الحماقة القاتلة.. وظفته وانتهى الأمر..»(76).

ومن الناحية الفنية يقوم البطل في هذا الجزء من الحوار بدورين اثنين فهو الراوي والبطل مقابل شخصية « بودوارة» رغم وجود الراوي الأصلي للرواية، ثم إنه يحاور هذه الشخصية من ذاكرته ، فزمن هذا الحوار ليس هو اللحظة الراهنة، إنما هو وليد الزمن الماضي ويتم ذلك على طريقة الاستذكار وتيار الوعي بالماضي ، يقول عاشور « أمور عشناها وأمور عاشوها ، وسمعنا بها لكن كلها محفوظة» (77) وهذا تلخيص لكل الاستذكارات التي تكون الرواية برمتها لكن طريقة الاستذكار للوقائع كانت بفوضى ودون ترتيب مع تكرار ومزج متقطع. يقول الراوي « .. أنت يا عاشور تتذكر الأمور بفوضى»(78).

ويتخلل الحوار شرحا وتعليقا للراوي. يستعمل صيغة الغائب المفرد بالنسبة « لبودوارة» وينتقد هذه الشخصية مقدما شكلها إلى القارىء

بصفة منفرة فيشبهها بكلب البحر وينسب إليها حقدا طبقيا مرمنا بغرض كشف جوانبها الخفية وفك ها. وفي نفس التعليق يغير الراوي صيغة ضمير الغائب إلى صيغة ضمير المتكلم، ليأخذ التعليق شكل **مونولوج** قصير، يخاطب فيه الراوي **الذي هو** عاشور هنا نفسه لكنه يقدم ذلك إلى «قارئ»، وهي نقطة أبعد في الماضي من الزمن الماضي الذي تتحاور فيه الشخصيات.

ثم يستأنف الحوار مع «بودوارة» ويعود إلى تعليقه، لكنه في شكل مونولوج داخلي يرد فيه على «بودوارة» الذي يصفه بأنه وريث الفكر المستورد.. باريس ومناجم النور ويصف هو بدوره «بودوارة» وهو يكلم نفسه، يصفه بأنه وريث حكومة فرساي بكل بطشها.. ثم يتذكر عاشور «روزا» وأيام الماضي معها، لكن القارئ يدرك هذا المونولوج دون شخصية «بودوارة».

ب ـ ووظف الراوي بعض الأغاني الشعبية التي كان البطل عاشوريحب أن يغنيها مما أضفى تنويعا وجمالا على المونولوج، الذي تحاور فيه الشخصية نفسها من مثل غناء عاشور.

« اللي أخذ الطعنة بسيف وافي..

على فراق لحباب روح عوالة..

والبكا (*) داروا منه أدوا يشافي..

واش زاد لبكا اللي مات وسلا

إلـ بكيت أنا على سلافي..

يا ليام الظلم تفوت..

وناسها يغيبوا..

قوي جناحك، وسير

أقلبي..»(79).

إنها أغنية حزينة يبكي فيها عاشور على من ذهبوا ولم يعودوا، ويعزي نفسه بالاستمرار في السير، وهكذا يلاحظ عموما أن الحوار كان قليلا للغاية، يتميز بكونه حوارا فلسفيا يمثل صراعا فكريا وإيديولوجيا محتدما، بين طرفين متناقضين تماما. أحدهما ينتمي إلى الفكر البورجوازي الإقطاعي والطرف الآخر يدافع عن الإيديولوجية الماركسية ومبادئ الأممية الاشتراكية، التي تسعى إلى تحرير البشرية الكادحة، وانطلاقا من هذه المؤثرات الأجنبية أصبح الحوار فلسفيا، فطرف يوصف بأنه وريث حكومة « فرساي» وطرف آخر وريث الفكر المستورد ومناجم النور، ومن ثم يسجل أن هذا الحوار كان موجها إلى السامع بالدرجة الأولى وليس للمشاهد

الوصف :

تتميز الرواية بلوحتين كبيرتين في الوصف وهما لوحة مظاهرة عمالية وما تبعها من حوادث خطيرة في القسم الأول، وعنوانه « تداعيات عاشور الماندارينا» ثم لوحة تمثل سقوط مصنع على من فيه من العمال وما نجم عن ذلك من ضحايا كثيرين في صفوف العمال، ردموا تحت

الأنقاض، وتقع هذه اللوحة الوصفية في القسم الثاني، وعنوانه « قصاصات قديمة في الذاكرة». بالإضافة إلى العديد من لمحات وصفية متقطعة يطغى عليها السرد والاستذكار أو الحوار والتعاليق والتفاسير المتداخلة لتي يقدمها الراوي أوالبطل عاشور الماندارينا الذي ينوب عنه في مواضع كثيرة، إلا أن صفة الانقطاع هذه بوسائلها لا تكاد تترك الوصف يصفو حتى تمتزج به وتوقفه.

البطل عاشور يستذكر حياته مع «روزا» في مدينة باريس، ويصفها من ذاكرته يقول مخاطبا روزا « آه يا روزا .. هذه العيون الربيعية.. فيها تصطخب المحيطات.. احتميها، أنا المنفي إلى الظل ومزارات الموت في وطني..» مطلوب للقتل والتقتيل... وفي اليوم ذاته.. والرأس ثقيل بحرارة الخمر.. دخلنا الرحلة من بواباتها الواسعة.. في الفراش المتآكل.. طفلين عاشقين كنا.. في دواخلنا.

تصطخب ألوان البحار والشموس الخضراء..

نعيش حرارة الحب بقسوة..

لحظة الشبق المسروق.تألما كثيرا..

سأعود.. الوطن في خطر يا روزا..

إطار مريم اللويحة الصغير، أهم شيء يثير الانتباه.. وصور الطفل الوحيد المصاب في صغره بكل الأمراض.. التيفوس.. السل.. الجوع .. العرش الجوعان.. ليالي العراء.. عواء الذئاب وملح الوطن الحزين، الذي يعلق في الحلق كقطعة دم سوداء.. روزا.. كانت عيناها مثبتتين على السقف.. تحاول التطلع سرا إلى الأشياء الخفية. وتتمتع بلذة الاكتشاف المر.

كـ..كـ.. ماذا تكشف.. سقف مهترىء .. أوان قديمة تستقبلها الحيطان على مضض.. إبريق قهوة بلدي.. زر كهربائي، خيوطه مبعثرة كيفما اتفق.. بشكل فوضوي يدعو إلى الحزن والضحك.. صورة قديمة لأبي في إطار.. يبدو شامخا كجبل بقبعته الخضراء التي تزين مقدمتها نجمة حمراء .. في الركن . فوق الطاولة الصغيرة « كامبينغ» صغير مع لوازمه وأوانيه الخاصة.. كؤوس.. أوان في الركن الثاني.. دولاب.. سراويل ، تغطيها بزة عمل مغسولة، مبرقعة ببعض البقع الزيتية.. معطف خشن ما يزال يقطر ماء..»(80).

إن مميزات الوصف الاستذكاري الذي يتولاه البطل عاشور هنا، بدل الراوي يستعمل فيه ضمير المخاطب وهو يخاطب « روزا» زوجته الباريسية يصف عيونها، وينتقل بسرعة إلى ضمير المتكلم المفرد يروي عن نفسه بدل الوصف الذي أوقفه (أنا المنفي..) وبعد ذلك يستخدم ضمير المتكلمين عن نفسه وعن «روزا» بقوله (دخلنا الرحلة..) ويشبه نفسيهما بطفلين عاشقين، ويخاطب « روزا» بصيغة

ضمير المتكلم المفرد (سأعود.. يا روزا..) لينتقل عاشور عبر ضمير الغائب فيروي عن (مريم اللويحة زوجته الأولى) . ويعود ليصف عيني روزا ويتبع هذا الوصف القصير بتعليق قصير (كـه..كـه..) وبعد ذلك يصف الغرفة وما فيها من أدوات وأشياء صغيرة يعددها شيئا شيئا، ويسميها بأسمائها.

وهكذا كان الوصف تتخلله انقطاعات كثيرة الواحدة تلو الأخرى، فمن تفسير إلى تعليق إلى قص، أما الضمائر فكان الراوي يبدلها بسرعة عجيبة لا تكاد تستقر على صيغة من ضمير المخاطب إلى صيغة ضمير المتكلم المفرد ، إلى ضمير المتكلمين إلى ضمير المتكلم المفرد، إلى ضمير الغائب المفرد وعلى منوال هذه السرعة في التغير الذي لا يثبت على حال.

ب- يوظف عاشور وهو يدير القصّ الوصف القصير الساخر من بعض الشخوص بغرض انتقادها وتقديمها في هذه الصورة للقارىء ، يقول عن شخصية القاضي الذي يحقق معه بشأن تهم التهريب وغيرها التي نسبت إليه. « يعدل النظارات السوداء فوق أنفه المنتفخ كالبطاطا.. يفتح الملف.. يتلو..»(81) . وفي استذكار آخر يصف البطل عاشور شخصية مناوئة، وصفا ساخرا فيشبهه ببطن الضفدع « يوم كنا في المصنع وبدأنا من هناك نضالنا لمقاومة بطن الضفدع « بودوارة»(82).

- وفي موضع آخر يقدم البطل وصفا ساخرا لشخصية « بودوارة» فيشبهه بكلب البحر

« .. يتكلم .. أوداجه منتفخة ككلب البحر.. ينظر إليّ بعين واحدة وراءها حقد طبقي مزمن..»(83).

- وعند دخول عاشور إلى نقطة الحدود ، ويمر على إجراءات الجمارك يشبه السيارة بالبهيمة الصغيرة ، ويشبه مفتش الجمارك بالضفدعة « .. يقودني من أذني، أدخل السيارة كالبهيمة الصغيرة عند المفتش.. أو قل كبيرهم.. تضيع الكلمات من حلقي.. أخ شكله ضفدعة .. هيأته مخيفة..»(84).

ويقول عاشور عن زوجته الأولى مريم اللويحة بأنها سمكة جميلة وهو وصف لا ينتقد به هذه الشخصية الموصوفة بل يمدحها ، ولطالما بقي البطل يتذكرها عبر صفحات الرواية « .. كل ما يهمها هو العوم في الوادي، وشرب الماء. والنوم طويلا على صفحته.. سمكة جميلة كانت.. نمت وترعرعت داخل الوديان والأراضي المحروقة..»(85).

- ويصف البطل عاشور نفسه عندما أصبحت زوجته مريم اللويحة حاملا وأصبح ينفذ لها طلباتها، يشبه نفسه بالخروف « .. أصبحت خروفا ، أنفذ كل ما تطلب ولم تكن تبغي البحر للشرب..» (86).

وهكذا نرى من أسلوب الوصف هذا، الذي وظف فيه الكاتب من خلال

الشخوص وخاصة عاشور، والراوي، أسلوب المسخ والتشويه الجسدي، وهي الطريقة التي اشتهر بها «كافكا فرانز» (*) في روايته «المسخ»، فيشبه «عاشور» بودوارة بكلب البحر، والسيارة بالبهيمة، ومفتش الجمارك بالضفدعة، وزوجته بسمكة، ويشبه نفسه بخروف وهلم جرا، كما يلاحظ على أسلوب الوصف بأنه يمتاز بقصر العبارات لكثرة ما يتخلله من الانقطاعات والتفاسير والتعاليق وإن كان ضمّنه تشابيه كثيرة، استوحاها من الطبيعة الجامدة ومن الطبيعة الحية وما تزخر به من حيوانات مثل كلب البحر والسمك والضفدع، والخروف. وكانت بصمات المؤثرات الأجنبية واضحة على الرواية وعلى الوصف فهذا البطل عاشور يتعلق بشخصية (روزا) الباريسية وبعالمها الأوربي ومكوناته الثقافية والتراثية والفكرية والسلوكية إلى درجة الانبهار والتقليد، فرغم أن (روزا) انتهت تحت انقاض المنجم المنهد إلا أنها بقيت تعيش في ذاكرة البطل عاشور تبرق من لحظة إلى أخرى في هذه الصورة الوصفية الرائعة.

هوامش

1- واسيني الأعرج، وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983صفحة 42 - 190
2- السابق 84
3- السابق 22
4- السابق 210
5- السابق 276
6- السابق 113
7- السابق 282
8- السابق 197
9- السابق 279
10- السابق 87
11- السابق 169
12- السابق 271
13- الطاهر وطار، رواية اللاز، ص 205 وما بعدها
14- واسيني الأعرج، وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر صفحة 171
15- السابق 41
16- السابق 279
17- السابق 282
18- السابق 130
19- السابق 158
20- السابق 121
21- السابق 168
22- السابق 138
23- السابق 108، 116، 42
24- السابق 30
25- السابق 31
26- السابق 40، 190
27- السابق 190
28- السابق 84
29- السابق 17
30- السابق 30
31- السابق 35
32- السابق 87
33- السابق 88
34- السابق 42
35- السابق 105
36- السابق107
37- السابق 282
38- السابق 297
39- الطاهر وطار رواية اللاز ص 277
40- واسيني الأعرج، وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر13
41- السابق 15
42- السابق 305
43- السابق 303
44- السابق 122
45- السابق 305
46- السابق 88
47- السابق 231

48- السابق 13
49- السابق 125
50- السابق 17
51- السابق ،ص13.
52- السابق 152
53- السابق 14
54- السابق52
55- السابق 141
56- السابق 145
57- السابق 290
58- السابق 54
59- السابق 140
60- السابق 157
61- السابق 603
62-السابق 697
63- السابق 56
64- السابق 113
65- السابق 143
66- السابق 176
67- السابق 183
68- السابق 34
69- السابق 57
70- السابق 81
71- السابق 101
72- السابق104
73- السابق 61،100،103،105،106،111،207،
285،210 وغيرها
74- السابق 120،121،122
75- السابق 17
76- السابق 121
77- السابق 279
78- السابق 113
79- السابق 289
80- السابق 295-296
81- السابق 39
82- السابق109
83- السابق 120
84- السابق132
85- السابق 64
86- السابق 65

* ويعود زمن صدور رواية وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر، لواسيني الأعرج في طبعتها الأولى إلى سنة 1983عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر.

*) وتعتبر رواية «اللاز» للطاهر وطار سابقة بكثير على هذه الرواية ، وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر ، لواسيني الزرج، وتعد من أقوى الروايات المؤسسة لاتجاه الواقعية الاشتراكية في الرواية العربية الجزائرية.

* تاريخ الكومونة في مدينة باريس في ١٨مارس، والثورة العمالية وأنظر، ص ٥٢٠ من هذا البحث.

*) الموالي لصاحب المصنع والمحافظ على مصالحه ضد العمال.

*) يضرب لمن ليس له قدرة على معاونة أو قضاء حاجة أو نهي.

**) مثل مصري أصلا، وهنا بمعنى أنا ويعدي الطوفان.

***) يحث على عدم التسرع والفرح قبل الأوان لأن النتيجة تكون في نهاية.

*) بصلة الديب ، نبات لا يؤكل
غولة ، شخصية شريرة خيالية
* داروا منه ، جعلوا منه
واش زاد البكا ، البكاء لا ينفع.

عبد السلام الككلي

الديني و السياسي في قرية ظالمة لمحمد كامل حسين

إن مشكلة العلاقة بين الديني والسياسي هي من أعظم المشاكل التي واجهها المجتمع العربي منذ عصر النهضة ولا يزال يواجهها إلى حد اليوم ولئن كان كتاب محمد كامل حسين «قرية ظالمة» (1) يعود بنا إلى تاريخ سحيق هو أول التاريخ الميلادي لعرض هذه المسألة وبيان خفاياها، إلا أننا ندرك جيدًا من خلال قراءتنا للكتاب أن معالجة هذه القضية ليست إلا جزء من ذلك الجدل الديني والفلسفي والتاريخي الذي عرفه الفكر العربي المعاصر بين من يخضعون نظام حياة المسلم بأبعادها السياسية والاقتصادية والاجتماعية إلى التصورات الدينية ، فيرون أن كل سلوك بشري له تبرير ديني وأنه لا مشروعية لأي رأي أو موقف أو نظام ما لم يستند إلى الدين ومن يرون أن الإسلام دين فقط وأن جوهره هو عقيدة التوحيد ومكارم الأخلاق. أما ما عدا ذلك فلا علاقة له بالدين أصلاً وإنما هو يتصل بحياة الإنسان في اضطرابها وتقلبها وأن الأحكام الدينية المتصلة بتنظيم المجتمع ليست ملزمة لأنها أحكام نشأت في ظرف معين وفي أوضاع مخصوصة ، ولذلك فالأحكام الواردة في القرآن مثلاً ليست جزء من العقيدة لأنها أحكام نزلت لحل مشكلات معينة في زمن النبوة.

ومن الواضح أن هذه القضية نشأت تحت وطأة الظروف التي عاشها

ويعيشها المجتمع العربي ، والتي أظهرت تناقضا صارخا بين الماضي وتصوراته كما اتضحت من خلال التراث الديني الذي حفظه لنا التاريخ وبين الحياة العصرية بمفاهيمها وتصوراتها وأنماط عيشها وقيمها وهي مفاهيم وتصورات وأنماط وقيم تتصادم في أغلب الأحيان مع تلك الأحكام الدينية التي يرى البعض أنها من جوهر الدين ، في حين ينزع عنها البعض الآخر صبغة القداسة فلا يرى في الدين غير بعده الإلهي المفارق ولكن الكتاب لا ينطلق فقط في نظرنا في تحليله لعلاقة الديني بالسياسي من قضية نظام الحكم بين الفكر السلفي والفكر التحديثي اللبيرالي أساسا ،لأننا سنرى في خلفية القصة مسألة ثانية تتصل بتقديس السياسي ، فالكاتب يواجه مسألة «التعصب الوطني والقومي» في لحظة من لحظات التاريخ كان العالم لا يزال فيها تحت وطأة الحرب العالمية الثانية وجنون فكرة الآرية وما خلفته من دمار ، وكانت مصر فيها في خضم غليانها القومي.

وقد اختارت القصة لتحليل كل هذه القضايا أن تجمع ثلاثة أطراف (اليهود، المسيح وأتباعه، الرومان)(2) لتجسد أولاً علاقة الدين بالسياسة من خلال حادثة صلب المسيح وما يعنيه ذلك من خلافات جوهرية بين اليهود الذين لا يعتبرون «اليهودية» عقيدة فحسب ، بل قومية تقوم عليها «دولتهم» ، والدين المسيحي الذي قام في أصوله على الأقل على فكرة الفصل بين الدين والدولة، بين ما هو لله وما هو لقيصر ، ولتجسد ، ثانيا علاقة السياسة بالمقدس من خلال مبادئ الدولة الرومانية ونظامها العسكري وتعصبها القومي ، هذا التعصب الذي يرفض الاعتراف لليهود «بقوميتهم» التي يطالبون بها ويتحالف مع اليهود للقضاء «على روح المسيح التي لا تقيم وزنا إلا «للفضيلة» غير المرتبطة بأية قومية خاصة أو مؤسسات وضعية»(3) تلك هي جملة المشاكل التي سنعالجها في هذا المقال انطلاقا مما تدعو إليه «قرية ظالمة» مبتدئين أولاً ببيان العلاقة بين اليهودية والمسيحية باعتبارهما على «طرفي نقيض» ، أي بما هو ديني/ ديني ، لنصل بعد ذلك إلى تحليل علاقة الدين بالسياسة من خلال وضع اليهود واليهودية إبان الاحتلال الروماني لفلسطين ، ثم إلى تحليل علاقة السياسي بالمقدس من خلال تعظيم فكرة الوطن والنظام في المؤسسة العسكرية الرومانية.

- الديني/ الديني

لقد ضاق علماء اليهود بشاب «دعا إلى منهج في فهم الدين اليهودي وتفسير أحكامه وتطبيق قواعده بشكل بسيط إلى أقصى الغاية ، متحرر من قيود التقاليد وأثقالها متجه مباشرة إلى القلب ، قائم أساسا على ما يجب أن تقوم عليه مذاهب

الإنسان عامة وأديانه خاصة وهو الحب» (4).

لقد أعلن المسيح عهدًا جديدًا من العبادة القائمة على حرية النفوس وقانون الضمير ، وهي عبادة ترفض أن تتستر مطامع البشر وأنظمتهم الجائرة وتصوراتهم السياسية وراء حجاب الدين وما هي من الدين في شيء ، فالديانة اليهودية ترى أن «الدين إنما ينفع الناس إذا كان قوة مرغمة فالله أعلم بما يصلح للناس وأن ما يأمرنا به يجب أن يتبع كما أنزله الله لا نزيد فيه ولا ننقص» (5).

فوحي الله هو التعبير عن إرادته، وإرادته الظاهرة هي التي تتفق مع الناموس الذي يسير عليه الكون كله، ومنهج الله في صورته الأخيرة التي جاءت بها الديانة اليهودية هو الذي يتناسق مع ذلك الناموس ويجعل الكون كله ، والناس من ضمنه ، يحكمون بشريعة الله لا بشريعة سواه(6).

أما المسيحية فهي على عكس ذلك تبدو في كتاب «قرية ظالمة» ذلك الدين الذي يقر أساسًا بضرورة تحرير الإنسان من قيد السلطة الدينية سلطة القاضي والمفتي ورجل الاتهام ، أي من سلطة أولئك الذين يتصلون بسبب إلى السماء فيظنون أنهم قادرون بحكم ذلك على تصريف شؤون الغيب وتحويل ما يضر إلى ما ينفع أو العكس إن الديانة المسيحية تقوم أساسًا على الإقرار بأن روح الدين هي روح الغيب الذي لا يتغير أبدًا فالروح الدينية كينونة أما الروح المدنية الاجتماعية فهي صيرورة ، وهي مطالبة بأن تكتشف في كل لحظة قوانين الصيرورة والتغير الجديدة ، ولذلك فالمسيحية تنزع إلى التحرر من النسبي والمتغير والمتعدد، وهي نزعة منبثقة من الشوق إلى المطلق والواحد الأزلي(7).

ولما كانت المشكلة الدينية في «قرية ظالمة» متصلة بالمثل الأعلى الأخلاقي الذي يدافع عنه محمد كامل حسين فإن طرح هذه المسألة وبيان الاختلافات «الحقيقية» والملموسة بين الديانتين اليهودية والمسيحية يجب أن يمرا حتمًا بالمسألة المركزية في هذه «القصة» ، وفي الكتاب برمته ، وهي مسألة الضمير.

- الدين والضمير

أ- ما هو الضمير

إن القوى التي تعمل في حياة البشر هي ثلاث حسب محمد كامل حسين «القوة الحيوية وما فيها من غرائز وشهوات ونزعات ، وقوة العقل وما فيها من قدرة على المعرفة ، وقوة الضمير وما فيها من إدراك للحق والباطل ، وفي كل من هذه القوى خير وشر»(8). وما دامت مسألة الضمير هي التي تهمنا هنا فلنرى تعريف محمد كامل حسين لهذا الضمير «الضمير الإنساني قبس من نور الله لا يكون للناس هدى بغيره

وكل فضيلة تنقلب نقصًا ، وكل خير يصبح شراً ، وكل عقل يصير خيالاً ، ما لم يكن للناس من ضميرهم هاد»(9) والضمير هو خاصية من خاصيات الإنسان ،فليس العقل هو الذي يفرق بين هذا الكائن وبقية الكائنات ،فلعل التوراة حين قالت عن آدم أنه أول إنسان لم تقصد إلى أنه أول من مشي على رجلين ، بل لعله أول من أحس بأثر الضمير فأصبح بذلك إنسانا ، هذه روح الله التي نفخها فيه فأصبح بنعمته قادراً على الإيمان وعلى أن يخلف الله في الأرض هذه أخص صفاته الإنسانية(10).

وبشكل عام ، فإننا يمكن أن نقول أن الضمير هو القوة التي تحدد الخير والشر ، والتي تقف أمام القوة الحيوية (قوة الجسم) والقوة الفكرية (قوة العقل) حتى لا تطغى هذه أو تلك ، إنه الأمر الحاسم والنهائي الذي يتدخل في لحظة من اللحظات الحاسمة في حياة الإنسان ليصدر حكمه : «هذا الأمر خير افعله، هذا الأمر شر لا تفعله»(11) ولما كانت هذه القوة روح الله التي نفخها في الإنسان فإن دور الدين يتمثل أساسا في تعهد هذه الروح وتغذيتها من خلال الدعوة إلى الإيمان با لله أي من خلال الدعوة إلى ناموس المحبة والخير الذي يقدم الإنسان ذاته له ويخضع له بحرية تامة ، إنه أزلي وعليه يستند إحساس الإنسان بإنسانيته(12) ، فكيف تجسد هذا الضمير في قرية ظالمة ؟ وما هي علاقته بالدين اليهودي والدين المسيحي ؟

ب- اليهودية والضمير

لقد حاول كتاب «قرية ظالمة» أن يبرز أسلوب اليهود في توزيع تبعة الجرائم الكبرى على الجماعة ، فكيف تجلى ذلك ؟ وما علاقة هذا الأمر بالديانة اليهودية ؟ رغم أن كل القصة هي في حد ذاتها تعبير عن كيفية تغييب معالم الجريمة بتفتيتها وتوزيعها على الأفراد ، فإن الموقف الذي يلخص في نظرنا كل المعاني الواردة في قرية ظالمة يتمثل فيما قاله وما فعله التاجر الذي طلب منه التعهد بإحضار الصليب الذي سوف يعلق عليه المسيح، يقول التاجر : «إني أعلم ما سيعمل بالحديد ولكني لا أصنعه بل أبيعه وأشتريه والله لا يعاقب على البيع والشراء ، فليس ذلك في التوراة، وأنت تصنع الحديد (يخاطب الحداد) ولا شأن لك بما سيعمل به ما دمت لا تعلم عنه شيئاً ، ثم إني لن أمسه بيدي بل إني مرسله إلى الرومان مع طفل لا يدري شيئًا ولا يعاقب على ما يعمل أفهمت»؟(13) هكذا إذن ، فإن الذي يقترف الجريمة **لا يصنع أداتها** ، والذي يصنع أداتها يعتبر نفسه بريئًا منها. وإذا كان التاجر يبحث لنفسه عن عذر من خلال منطق توزيع الجريمة وتبريرها دينيًا ، فهو تاجر فحسب «والله لا يعاقب على البيع والشراء فليس ذلك في التوراة» فإن رجل الإتهام (14) يبرر الجريمة تبريراً

سياسيًا يهون على الناس أمر القتل، بل جعل هذا القتل انتصارًا لليهود ودينهم وقوميتهم ومصيرهم. فقد شرح رجل الاتهام في خطبته أمام السنهدريم (15) مخاطر الفوضى التي يمكن أن تدب في حياة اليهود وعقائدهم «إن هم تركوا المسيح يدعو إلى ما يدعو إليه، وبين أيضًا أن مستقبل اليهود بعد ألف عام أو أكثر سيقوم على ما يفعلونه اليوم، فإن أحجموا عن القيام بواجبهم «قضى على أمة إسرائيل كلها، وإذا قاوموا البدع فسيحمد لهم قومهم شجاعتهم بعد ألفي عام (16)، ورغم الاختلاف في التبرير بين التاجر ورجل الاتهام فإننا نرى أن نقطة الالتقاء التي يشير إليها كامل حسين هي عدم الاحتكام إلى نواهي الضمير، ولكن كيف يتسنى للرجلين أن يجدا من داخل التوراة أو من خارجها تبريرًا دينيًا لفعلتهما: كيف تسنى للتاجر ألا يرى في مشاركته في صنع الجريمة أية تهمة، وكيف تسنى أيضًا لرجل الاتهام أن يعتبر الجريمة نصرة للدين ومن من اليهود «لا يقبل أن يموت في سبيل حياة بني إسرائيل وأية تضحية لا تهون في سبيل شعب (17) كشعب بني إسرائيل ودين كدينهم على حد اعتقاده؟ إن هذه القدرة على تبرير الجريمة تبريرًا دينيًا تجد أساسها في الديانة اليهودية ذاتها، وذلك ما تشير إليه قرية ظالمة، فهي بما هي ديانة شكلية قائمة على القواعد لم تهتم بالحقيقة داخل قلب المؤمن بقدر ما اهتمت بمراعاة القواعد والناموس تلك القواعد التي أمست مع الزمن أهم من صوت الضمير ذاته، لأنها اجتثت من أصلها الديني وأصبحت مقياسًا للتدين توضيحًا للناموس وسهرًا على تطبيقه وهو ما أحدث خلطًا عجيبًا بين الوصايا الإلهية وفهم البشر لهذه الوصايا، حتى صارت الأوامر الإلهية مجرد عادات بشرية، كالتشدد الذي لا مبرر له في احترام السبت(18)، أو كتبريك الأكواب والكراسي وسواها بالماء (19) أو كالتحيل على أوامر الله باستعمال الحيل الفقهية، فإذا قال الناموس «أكرم أباك وأمك، ومن تلفظ بكلمة قاسية نحو أبيه وأمه في سورة الغضب يجب أن يقتل»(20) قال البعض لأبويه «إن ما أستطيع أن أقدمه لكما من خدمات ومال سأقدمه إلى الهيكل» ويعتبر أنه بهذا العمل قد أخذ نذرًا بألا يقدم لهما أية منفعة ويتهم بارتكاب خطيئة إذا قدم لهما أية خدمة، وهكذا تنقض وصية إلهية بوصية من صنع البشر(21).

لكل هذا يتحيل التاجر على التوراة فيعتبر صنيعه تجارة فحسب، والتوراة لا تعاقب التاجر، ولهذا أيضًا يتحيل رجل الاتهام على الدين استنادًا إلى المنطق اليهودي الذي يرى أن الدين هو من أخص خاصيات اليهود، ولذلك فإن ضياع اليهودية هو ضياع لليهود أنفسهم. هذا الأمر الذي لخصه قيافا(22) حين اعتبر «أن إعلان العبادة

والتقوى ينشر لواءهما بين الناس، فإذا كان المتعبد التقي منافقًا فسيحرمه الله ثواب عبادته وتقواه ولكن هذا التظاهر يبقي على التدين حتى لا ينساه الناس» (23).

هكذا إذن يصبح التظاهر بالدين أهم من الدين نفسه، واحترام الشكلية أهم من القواعد الخلقية العميقة التي يدعو إليها ميثاق الله. إن رجال الدين اليهود حين حولوا الدين إلى مجرد أوامر ونواه يقومون هم على احترامها، قد قتلوا شيئًا فشيئًا صوت الضمير، ولذلك لم يعد الدين هداية للإنسان بل أصبح حديثًا عن الحق والباطل والخير والشر، وهو حديث قابل لكل التأويلات الممكنة، بل أصبح مجرد شكليات لا معنى لها (24). وهكذا فإن الذي أصدر حكم الموت على المسيح هو الشعب اليهودي ممثلًا في رجال دينه، وإن القاتل الحقيقي في هذه المأساة هو القانون اليهودي كما فهمه الساهرون على تنفيذه، وهو قانون صارم جامد رافض لكل تطور كاره لكل تغير، شديد الثقة بعدالته وسلامته وصدقه، خائف من كل إصلاح حتى يكاد رجال الدين يفقدون صوابهم حين يسمعون إسمه ينطق أمامهم.

إن خاصية الدين المسيحي في قرية ظالمة هي أنه لم يصور الوجود الإلهي على أنه مجموعة من الأوامر الأخلاقية أو الطقوس المحددة فحسب، بل هو أيضًا المثل الأعلى الذي يحاول المرء تحقيقه، فالتشبه بالله ومحاولة الاتحاد به هو المبدأ الأساسي في الديانة الجديدة، (ولعله بالنسبة إلى كامل حسين الأساس في كل ديانة قبل أن تتحول إلى ديانة شكلية) فإذا كان الله موجودًا بمعنى فإنه يتحقق تدريجيًا في العالم وفي أنفسنا بقدر ما نقلده ونردده في أنفسنا، وإذا كان في فكرة الله ما يصلح ليكون نموذجًا ومثلًا أعلى للإنسان، فما ذلك إلا لأن هناك على الرغم من علو الله وسموه علينا جميعًا شيئًا مشتركًا بيننا وبينه ففي كل واحد منا قبس منه، إذ أن أسمى جزء في كياننا وهو المسمى بالروح أو ما يسميه كامل حسين بالضمير صادر عنه ومعبر فينا عن وجوده. فالضمير كما رأينا هو العنصر الإلهي في طبيعتنا، وهذا العنصر هو الذي يتعين علينا تعهده وتنميته.

هكذا تتعلق الإرادة البشرية هنا بغاية فردية وفوق إنسانية ولكنها لا تنسى واجبات الفرد نحو بقية الأفراد لأنها ارتبطت بمصدر أعلى، فما دام فينا ذلك الطابع الإلهي فلا بد أن ننقل المشاعر التي تلهمنا إياها الألوهية إلى أولئك الذين يسيرون معنا نحو تحقيق فكرة الله، ويظل حبنا لهم حبًا لله متمثلًا فيهم، وبهذا الشرط وحده يكون لهذا الحب قيمة أخلاقية وهذا الحب هو الذي يعصمنا من الخطأ ويوجهنا حين يشكل علينا الأمر. إن فكرة العدل التي تقوم عليها الديانة اليهودية وفكرة التثبت بتطبيق

الشريعة والتشدد في هذا التطبيق تتحولان في الدين المسيحي إلى كلم صغيرة هي الحب ، يعرضها كتاب قرية ظالمة فيقول «الله هو الحب(25) رأي لا يضع من قدر الله ولكنه يرفع من قدر الحب . إن إله اليهود جبار هائل وقد يكون مصدر خير أو شر ولكن إله هذا الرجل لا يكون إلا خيراً، سيصلبونه اليوم على أنه كفر بالله وما كفر إلا برأيهم في الله ، سيقتلونه لأنه أجرم إذ يقول أن الله هو الحب»(26).

لقد تجسدت كل هذه المعاني في موعظة الجبل (27) التي كاد الحواريون أن ينسوها حين استولى عليهم صوت الانتقام والغضب فحسبوا أن من واجبهم أن ينتصروا للمسيح ، وشرعوا لأنفسهم إمكانية استعمال كل الوسائل المتاحة لهم لنصرته، حتى لو تضمنت هذه الوسائل العنف، حتى لو قاد هذا العنف إلى القتل، فقد دعا المسيح إلى محبة الأعداء ولكن من الصعب أن يحب الحواريون أعداء من يدعو إلى محبة الأعداء ، أي أن يتركوا نبيهم «وربهم» يصلب فيقضي بذلك عليه وعلى الدين من بعده، ذلك هو رد فعل الحواريين المتسرع ، ولكن العالم الماجي الذي أدرك بعمق موعظة الجبل حدد بوضوح معاني المحبة في الديانة الجديدة ووضع معنى المحبة والضمير في قلب هذه الديانة(28).

لذلك كله فقد خضع الحواريون في آخر الأمر إلى مبدأ الموعظة الذي يدعو إلى أن تكون دوافع البشر الخيرة خالصة من كل شائبة وتكون الدوافع خيرة أو شريرة حين تتفق مع الضمير أو تختلف معه والضمير هو محبة الإنسان للإنسان أي تشبه الدائم بالله مادام «الله محبة»، ولذلك فالقتل مهما كانت دوافعه شر لا محالة، وهو خروج عن الدين لا يحتمل التأويل ولا الاختلاف ولا يسوغ ارتكابه خير محتمل أو شر مرتقب ذلك هو التعليم الأساسي لمعنى الضمير في المسيحية (29).

- الديني والسياسي

1) تعريف السياسة

يقدم لنا المفتي في النقاش الذي دار بينه وبين ابنه موقفه من رجل السياسة فيقول «وإذا كنتم (يخاطب ابنه ومن يرى رأيه) ممن يرون أن الكذب تسوغه السياسة فاعلموا أن ذلك إنما يرجع إلى ما اختاره رجال السياسة لأنفسهم فهم يختارون أسهل السبل وأقربها إلى بلوغ غاياتهم وأقلها مشقة وإنك لتراهم يتهافتون على الكذب ويتسابقون إليه حين يكون أسهل السبل إلى غاية يريدونها ولو تبعوا سبيل الصدق لبلغوا هذه الغايات على ما قد يكون في طريقهم من مشقة وصعاب وإذا كان من رجال الدين من يرى رأى السياسة فذلك أنهم يضعون السياسة فوق الدين أو يضعون سياسة الدين فوق الدين نفسه وهذا هو الظلال المبين»(30). ولا

يكاد موقف قيافا يختلف عن موقف المفتي فهو يرى أن رجال السياسة لا يستطعون أن يرتفعوا فوق الواقع وأنه لذلك لا يرجى منهم إصلاح بل الإصلاح عليهم مستحيل ، ذلك أن السياسة عند أهلها غايتها تحقيق الممكن ، أما الإصلاح فهو تحقيق ما يبدو أنه غير ممكن فكيف يتفقان»(31) وهو يرى «أن السياسيين أجهل الناس بما يتولون من أمر ، وأن عظماءهم قوم يسايرون الحوادث ويحسبون أنهم يسيرونها، ويخضعون للعامة ويحسبون أنهم الأعلون ما دام لهم من العظمة مظهرها»(32).

أما فيما يخص علاقة الدين بالسياسة فيرى «أن بين أمر الله وأمر السياسة ما بين الأخلاق والحياة تنافرًا وتباعدًا واختلافًا ليس أصلها التناقض وإنما مرجعها إلى صعوبة ترجمة أوامر الله إلى أعمال السياسة كما يصعب ترجمة مبادئ الأخلاق إلى أعمال الحياة»(33).

وإذا كانت صورة السياسة لدى هذين الرجلين هي هذه فكيف نفسر مباركة الرجلين قرار الإعدام أولاً ، ثم تراجعهما عن هذا القرار ، بعد ذلك التراجع الذي لم يغير شيئًا كثيرًا من قسوة الحكم الصادر قبل يوم واحد فقط. هذا الحكم الذي تبنته الجماهير فتحولت إلى عامل ضغط يمنع مراجعة الموقف دينيًا وقانونيًا وسياسيًا رغم خطورته.

2) رجال الدين : الوجه والقفا :

إن رجال الدين في قرية ظالمة لهم وجود خاص ووجود عام ولذلك فإن القصة تقدمهم لنا في صورتين مختلفتين :

أ- رجل الاتهام بين «الأمس واليوم»

بدأت قرية ظالمة بتقديم «المدعي العام» وهو يقيم أدلة التهمة ضد المسيح مؤكدا أن حياة بني إسرائيل شعبا وديانة ونظامًا أمانة في عنق رجال الدين فلا يمكنهم أن يتركوا أمتهم يعصف بها كل من يأتيها ببدعة جديدة، فالبدعة حسب نظره «كضربة المعول في الجدار قد لا تؤثر فيه أول مرة أثرًا ظاهرًا ولكنها تفعل فيه فعلاً خفيًا يجعله أسهل سقوطًا عند الضربات التالية» (34) ولذلك فقد دعا رجل الاتهام بدون مواربة ولا شك في صواب رأيه إلى قطع دابر «الفتنة والبدعة لأن رجال الدين لا يمكنهم أن يسكتوا عنهما ففيهما القضاء التام على بني إسرائيل ولو آمن اليهود بعيسى لا نحلت وحدتهم وضاعت شخصيتهم وتلاشت أمتهم في من حولهم من أعدائهم وهم أقوياء. فالمسيح كاذب ماكر ويتحتم القضاء عليه ، ومهما كانت قوته ، ومهما كانت معجزاته، فلا بد من التخلص منه يقول رجل الاتهام هذا (35) وهو يعلم جيدا تعصب اليهود لدينهم وأمتهم ولكن هذه الصورة التي يقدمها الكتاب عن رجل الاتهام ليست إلا

الوجـه فكيف يكون القـفـا . إنه يتضح لنا في مخـدع رجل الاتهام تذهب بنا القصة إلى غرفة نومه وهناك نراه مع زوجته الجميلة الفاتنة شابًا في مقتبل العمر مقبلاً على الحياة ، سعيداً بملذات الحب ومباهجه ، وكأن ضميره قد نام بعد أن زج بغيره إلى السجن ودعا إلى وضعه على خشبة الصليب فصفت نفسه وطابت حياته وانصرف إلى اللذة يرشفها وكأنه لم يرتكب أي ذنب ولكن لا نلبث حتى نتبين أن الأمر على نقيض ذلك تمامًا فـحـديث رجل الإتهام في مخدع الحب لا يدور حول العـواطف إلا سـريعًا ثم ينتـهي إلى السياسة والضمير والدين ، فمطارحة الغـرام تنتـهي سـريعًا إلى سـؤال من الزوجـة عـمـا يجـري في أورشليم صبيحة يوم الجمعة ، ونرى أنفسنا توًا أمام جوهر الواقعة لأن زوج يفضي إلى زوجته بأنهم يطالبون بدم رجل قامت عليه قيامة الناس جمهوراً وأحباراً(36) وعلماء ، ولا بد أن يحسم في أمره وينتهي الحوار الذي يدور بين الرجل وزوجته إلى زلزلة ثقة «المدعي العام» بنفسه ، وبسلامة الطريق الذي اختاره ، وبصحة الموقف الذي اتخذه من النبي الشاب (37).

ب) المفتي والتراجع المتأخر

المفتي هو ذلك الرجل الذي يلتمس عنده السنهدريم الرأي الصائب والحجة القاطعة ، وإذا كان المؤلف قد قدم رجل الاتهام في مخدع الزوجية فقد قدم لنا المفتي مع ابنه في حجرة من حجرات منزل الرجل الكبير «حيث يكون الإنسان على سجيته متخففًا من قيود ما نسميه بالحياة العامة أو الرسمية ، فيتسم ما يصدر عنه من قول وفعل بالبساطة والصراحة . في هذا الجو نرى المفتي في حال من القلق والندم على ما فرط منه في حق المسيح لا يختلف عن حال رجل الاتهام حين غادر زوجته فقد قال المفتي إن ما سمعه من رجل الاتهام كان «أجمل ما سمع الناس وما قرأوا»(38) فـإذا المفتي يصدم ابنه بقوله : «وهل في هذا الجال ما يدل على صواب رأيه وصدق حكمه» (39) . وينتهي الحوار بتنكر الرجل هو الآخر تمامًا لموقفه الذي صرح به بالأمس ويدعي أن رجل الاتهام «أخذ من قوله ما يعجبه وترك ما لا يوافق هواه» (40) وحين يسأله ابنه : «ولم لم تذكر ذلك بالأمس؟»(41) يقول «سأذكره اليوم» (42). وعبثًا يحاول المفتي صبيحة يوم الجمعة بعد الحوار الذي جمعه بابنه أن يوضح رأيه الذي وقع «تأويله» بالأمس تأويلاً خاطئًا على حد رأيه ولكن موقف المجلس قد كان تحدد بشكل نهائي فجاء دفاع المفتي عن «المتهم» غامضًا وحججه صعبة ومتأخرة فقد «أدرك أن الناس في شغل عن تتبع هذا البحث العويص» (43).

ج- قيافا بين الدين وواجبات السياسة .

لقد «بلغ إعجابه بالنبي الجديد غايته حين سمع بمملكة السماء ، ذلك

أن قيافا ظل طول حياته يبحث عن حل لمشكلة خلقية لم يعثر لها على حل في ما بين يديه من آراء الأنبياء والفلاسفة ، ولم تكن هذه المشكلة التي أهمته إلا البحث عن جزاء للفضائل السلبية والفضائل المستترة والسلبية المستترة» (44).

إن قيافا كان يعتقد أن أحدًا لم يفهم الدعوة الجديدة مداها ومغزاها إلا هو وصاحبها ، ولكن هذا التابع المخلص الأمين الصادق يتورط هو الآخر في الدعوة إلى قتل المسيح «إني لأعجب بدعوته الإعجاب كله ولكني لا أريد أن يقوم دينه بيننا ، فنحن في محنتنا هذه في أشد الحاجة إلى التساند والتفاوق والهدوء ، والذي يعنيني أن لا تكون دعوته سببًا في الشقاق والفرقة في صفوفنا ، ويستوي عندي بعد ذلك أن يرفع إلى السماء أو أن ينفى إلى أقصى الأرض أو أن يصلب إذا أراد الله له أن يقتل مظلومًا» (45) . إن قيافا هو أيضًا كان حاضرًا في دار الندوة بالأمس وهو أيضًا كان ممن اقروا حكم الإعدام. فماذا حدث اليوم إذن؟ لقد اكتشف حين خلا إلى نفسه أنه لا يختلف عن رجال السياسة شيئًا ، أليس هو أيضًا من رجالها ما دام يضع إيمانه بالرجل في مواجهة إيمانه بشعب إسرائيل وبقوميته . فهل يتهم قيافا المسيح بالباطل فيرتكب ما يرتكبه رجل السياسة ؟ يقول قيافا «على أني إذا اتهمته بالباطل أكون قد ارتكبت ما كنت أعيبه على أسوإ الناس انغماسًا في حمأة السياسة الجهلاء ، وهل يليق بي أن أتبع الوسائل السيئة لبلوغ الغاية الحسنة ، ألم أقض عمرًا أقول للناس أم من أكبر الخطأ أن يظنوا أن الغاية الحسنة تبرر الوسيلة»؟ (46) وعبثًا يحاول الرجل «أن يجد لنفسه، قاعدة بها يمكن أن يجمع بين واجبات ضميره وواجبات السياسة فلم يوفق»(47) ، ذلك لأنه أدرك أن هذا التوفيق مستحيل ولذلك قرر ، بل اضطر أن يترك الأمور تسير كما تشاء بعد أن أحس أنه ليس له سلطان يوجه به الأحداث الوجهة التي يريد ، أو فلنقل أنه لا يملك رأيًا يقنع به ذاته حتى يمكن له أن يقنع غيره ، فهو ممزق تتنازعه رغبتان : رغبة العدل والإنصاف في هذه اللحظة ذاتها ورغبة مضادة نابعة من المسؤولية السياسية الملقاة على عاتقه.

أليس هذا الرجل باعتباره من علماء بني إسرائيل مطالبًا بحماية أمته التي لا تعرف إن كانت حرة أو مستعبدة سرق منها سلطانها السياسي وترك لها حقها الديني. ولكن أليس هذا الدين هو مصدر حكمها وأساس وحدتها وطريقها إلى استرداد السلطان والأرض ، هكذا إذن يتخلى قيافا عن مسؤوليته ويختفي وراء كرسي القضاء فلا يلتزم بأي موقف وهو الذي يعرف أن إقرار الحكم الصادر بالأمس ليس إلا مسألة شكلية فقد انتشر هذا الحكم بين الناس فلم يعد التراجع ممكنًا لأنه

خرج من أيدي أصحابه وأصبح ملكًا للجماهير الغاضبة. هذه هي الطريقة الوحيدة التي يعثر عليها قيافا وسط اضطرابه العاصف من أجل خلق اطمئنان هش وموهوم.

3) رجال الدين قتلة أم ضحايا؟

رأينا إذن أننا أمام جماعة كل من من فيها «تقي نقي تورطوا في مجاراة التيار المنادي بقتل المسيح وتكفيره ونسبة الثورة إليه، الثورة على زعماء اليهودية وأحبارها، وعلى دين موسى وتقاليده، وعلى الناموس وأحكامه، ثم أفاقوا جميعًا وتحرك ضميرهم بشدة وعنفهم فأغلظ لهم القول وروعهم ولامهم وقرعهم فلقوا جميعًا من هذا التوبيخ واللوم والتقريع عذابًا أرهقهم من أمرهم»(48) فهل هم أبرياء إذن؟ هل هم قتلة؟ هل أن الشعب هو الذي أكرههم على هذا الظلم، هذا الإكراه الذي يرى طه حسين أنه مناف للتاريخ حين يقول «وكذلك يكره الأحبار على التورط في هذا الظلم والشعب هو الذي يكرههم عليه»، ولست أدري إلى أي حد نستطيع أن نطمئن إلى هذه الصورة التي يعرضها الكاتب للصلة بين أحبار بني إسرائيل وبين الشعب، فالذي نعرفه مما وصل إلينا من الروايات والأنبياء أن الخصومة إنما كانت بين المسيح وبين الأحبار أكثر مما كانت بينه وبين عامة الشعب»(49) والحقيقة أن هذا السؤال لا مبرر له من ناحيتين، أولاً لأن كامل حسين لم يكن يقصد البتة أن يقدم لنا حقيقة تاريخية، إذ أن غرضه يتجاوز مجرد البحث التاريخي، وثانيًا لأن كامل حسين لم يحمل الشعب وحده مسؤولية الجريمة، لأن رجال الدين يتحملونها هم أيضًا، فالشعب ما كان باستطاعته أن يحدد التهم ضد المسيح وما كان بوسعه أن يكشف المخاطر التي تكمن وراء الدعوة إلى مملكة السماء أو القول بدين المحبة وما يخفيه كل ذلك من أخطار على مصير الأمة ومستقبلها السياسي، فرجال الدين هم الذين اكتشفوا أعماق دعوة دينية تخفي نتائج سياسية خطيرة، وهم الذين أوعزوا للجماهير بذلك، أي أنهم حركوا الآلة العجيبة التي دارت عجلاتها، وحينما أرادوا أن يوقفوا هذه الآلة عن الدوران أكلت هذه الآلة جسم النبي الشاب ولكنها عصفت أيضًا بكل الضمائر التي أفاقت حين خلا أصحابها إلى أنفسهم، وما كان لها أن تستفيق البارحة. إن هذه الضمائر أفاقت حين حسم الأمر، ولو كان لها أن تعيش لحظة الأمس مرة أخرى لما فعلت أكثر مما فعلته.

4) الخلط بين الدين والسياسة ومسؤولية الجريمة.

إذن فمن المسؤول عن الجريمة هل هم رجال الدين لأنهم أكرهوا على حد اعتقاد طه حسين «على هذا الإثم لأن الشعب يريده وما ينبغي لقادة الشعب أن يخالفوا عن إرادته فيضطرهم ذلك إلى التضحية بمكانهم

من قيادته والتسلط عليه»(50) أم أن الجماهير هي المسؤولة لأن كاتبنا «موكل بالجماعات يلقى عليها أعظم التبعات لأنها غافلة لا ضمير لها ، وهو مكبر لضمير الفرد معظم لسلطانه على أصحابه حريص إن استطاع على أن يبرئه من كل شائبة ويعصمه من التورط في الإثم»؟ (51). إننا نرى أن كامل حسين بهذا البناء الذي شرحناه قد برأ رجال الدين وحملهم وزر الجريمة في نفس الوقت وبرأ الجماهير وحملها الذنب في اللحظة ذاتها. يقول الكاتب «الواقع أن أحدًا من بني إسرائيل لم يعلم علم اليقين من أهل هذه الدعوة شرًا ولكنهم اندفعوا وراء من قال بشرهم ، ولعل من قال ذلك أولاً إنما كان يرى رأيا لم يتبين مداه مثلهم في ذلك القطيع من الأغنام يدخل أولها بابا أو يتبع طريقا فتسير الأغنام كلها وراءه في حماسة تمنعها أن تغير وجهتها ولو أراد أولها عدولاً ما استطاع لها ردًا»(52) لقد أثبت لنا الكاتب أن الشركاء في الجريمة التي ارتكبها زعماء اليهود رجال أفاضل أنقياء لم يكرهوا المسيح لذاته ولم يكن همهم المحافظة على سلطتهم أو مراكزهم وإنما حملهم تيار خفي من الرأي العام المضاد للمسيح خلقوه هم أو شاركوا في صنعه ثم أحسوا بسوء ما فعلوا وعجزوا عن مقاومته فحرمهم في وجهه دون أن يحس أحد منهم أنه المسؤول عما حدث ، ذلك أن المسؤول الحقيقي في نظرنا ليس رجال الدين فهم «أتقياء» وليس الشعب فهوضحية تأثير هؤلاء ، وإنما المسؤول الحقيقي هو هذا الخلط بين الدين والسياسة أو فلنقل بين العقيدة موقفا فرديًا والعقيدة انتماء سياسيًا ووطنيًا وقوميًا. إن الموقف الذي وقفه رجال الدين وضعهم في منتصف الطريق بين أنفسهم ومصالح الأمة فبقوا هناك في الحد الفاصل بين ضمائرهم والوطن ،لا هم انتصروا تمامًا لضمائرهم ولا هم غلبوا صوت المصلحة العامة ، وذلك هو «الدرس» الذي تقدمه «قرية ظالمة» لأن «من عبد الدين نفسه عبادة تحمله على أن يتخطى حدود الضمير فيؤدي الناس في سبيل حماية الدين يكون قد أشرك بالله»(53).

السياسة المدنية والشرك بالله

أ) صرامة النظام الروماني(54)

إن العظمة التي بلغها الرومان لم يكن أصلها قوة خاصة في أجسامها أو قدرة خاصة لدى قواد جيشهم ، بل كان مرجعها إلى ما جبل عليه جيشهم وتعوده من تقديس للنظام فعلى ماذا يقوم هذا النظام ؟ إن الأساس الأول لفكرة النظام هو سيطرة كل جندي على من تحت إمرته ويقدم لنا كتاب قرية ظالمة مثالاً على هذه السيطرة من خلال منطق القائد العسكري وتصرفه فالقائد يرى أن قسوة النظام أحفظ للجيش وأدعى لنصرته وأحقن للدماء ولو ظلم في

سبيل ذلك عدد قليل من الناس فالظلم هنا ليس ناتجا إذن عن قسوة في طبع القائد لكنه أساس الآلة العسكرية ذاتها فالتهاون يؤدي إلى الهزيمة فيقتل لذلك عددا من الجنود أكبر من عدد أولئك الذين يمكن أن يعذبهم النظام أو يغتالهم إذا هملم يخضعوا بشكل أو بشكل آخر إلى أوامره.

ولأن هذا النظام هو فعلاً شبيه بالآلة فإنه مثلها يحتاج إلى الصيانة والتعهد ولذلك فإن شعور القائد بتراخي جنوده في وقت السلو وخلودهم إلى الدعة والراحة وهو الشيء الذي يمكن أن ينتج الإسترخاء ثم التهاون والفوضى يدفعه من حين إلى آخر إلى تذكير جنوده بأنهم ليسوا إلا قطعاً تدور في هذه الآلة وأن أي توقف أو بطء في حركة قطعة من هذه القطع المؤلفة لهذا الميكانيزم يعني بالضرورة اختلال النظام وفساده ولا يكون ذلك إلا بإعادة الاعتبار إلى مفهوم النظام ، أي بتذكير الجنود بقدرته على البطش بهم ومعاقبتهم لأي سبب من الأسباب ولو كان تافهاً ولذلك انتهز القائد فرصة تهور أصغر جنوده سنّا كان كل ذنبه أنه بقي خارج المعسكر بعد موعد العودة ليلاً ثم عاد إلى المعسكر ثملا ليصدر حكمه على هذا الجندي ، وكان هذا الحكم أن يجلد الجندي خمسين جلدة أمام إخوانه دهش الحاضرون لهذا الحكم ولكن دهشتهم كانت أكبر أمام قسوة الجلاد وظنوا أن الجندي سيموت تحت ضربات السوط وكرهوا الجلاد لذلك ونقموا عليه وأضمروا في أنفسهم الإنتقام غير أن الجلاد ومن ورائه الكاتب قدم لنا صورة مجسدة عن طبيعة «الأبطال» في هذا النظام الذي لايقوم في آخر الأمر إلا على الظلم الذي يتحول إلى عنف منظم تستغله الآلة العسكرية وتوجهه نحو خدمة أغراضها الحربية.

فالجلاد لا يخاف الانتقام لأنه أدرى بمهمته ، بل أدرى بدوره في المحافظة على النظام وفي صنع «الأبطال» فهؤلاء الذين ينقمون عليه قسوته بعد جلده إياهم ليسوا في الحقيقة إلا أصدقاء له يقول «إنهم خير أصدقائي وأنا أحب الناس إليهم ذلك أنهم جميعاً يبلغون غاية المجد بعد هذا الجلد فهو الذي يجعلهم أبطالاً ، أليس من أكبر صفات البطل الفاتح أن يكون قادراً على ظلم الناس ظلما لا سبب له «وليس شيء أدعى إلى تقوية هذا الشعور من أن يظلم الناس في أول حياتهم ظلماً شديداً لا مسوغ له» (55). غير أن التهديد الحقيقي للنظام العسكري والآلة العسكرية يكمن في تواصل حالة السلم إلى فترة قد تلغي طبيعة مقومات هذا النظام ، فالجنود ما خلقوا إلا للحرب ، وغياب الحرب يحولهم إلى مدنيين في زي عسكري وهذا الجندي «المدني» لا يختلف في الحقيقة عن أي مدني ، لأن التمارين العسكرية اليومية التي يقوم بها

والاستعداد النظري للحرب لا تعوض بأية حال من الأحوال الاستعداد الحقيقي للحرب الحقيقية والممارسة الفعلية للحرب فذلك هو التمرين الوحيد الذي يبقى على شجاعة الجندي وقدرته على البلاء في ساحة الوعي ولذلك فإن من طبيعة الجهاز العسكري أنه يحتاج كالوحش الكاسر إلى ضحايا وإلا فإنه سيكون ضحية نفسه فيأكل أبناءه ، ولذلك أيضًا فإنه لم يعد أمام القائد وقد امتدت فترة السلم من خيار سوى خلق حرب مفتعلة تحقق هدفين بالنسبة إليه : * المحافظة على الخبرة العسكرية لجنوده * إحراز انتصار سيكون هو أول المستفيدين منه وككل حرب فإن حرب الرومان تحتاج إلى أعداء ، وإذا لم يوجد هذا العدو فعلاً فإنه يصنع صنعاً ، وذلك ما وقع فعلاً . لقد شتم رجل في إحدى المدن المتاخمة للبلاد الرومانية القيصر في سوق المدينة ، إذن فالجنود مطالبون بأن يحمي كل واحد منهم الوطن ضد كل من يجترئ عليه بالقول أو بالفعل ويحمي القيصر رمز الوطن وعنوان قداسته ، فالقضية إذن قضية «شرف» وستحيا الأمة إذ يموت رجالها في سبيلها وسيقرر مصيرها في المستقبل ولعدة قرون بما سيقوم به أبناؤها في ميدان القتال هكذا إذن تقوم فكرة النظام على الظلم والبطش وإيذاء الغير ، ويمسي حب الوطن ترويعًا للبلاد المجاورة وإلقاء بخيرة شباب الأمة إلى التهلكة دفاعًا عن قداسة وطن تموت في سبيله المجموعة لتعيش أقلية قليلة ومثلما هو الأمر بالنسبة إلى اليهود فإنه ليس من السهل أن نعثر على مسؤول عن جريمة النظام العسكري الروماني هل هو القائد؟ ولكن القائد يود على حد تعبيره أن يعامل جنوده بالعدل والرأفة أملاً في أن يدوم حكم النظام «ولكن الرحمة والقسوة كلاهما لا تنقذ النظام من ثورة الناس عليه»(56) فالرحمة تغريهم به وبأهله فينقضون عليه بعد وقت قصير ، ويقع ذلك في عهده فيكون هو أول الضحايا فأما القسوة فإنها تؤخر انقضاض الناس على النظام وقد طال عهد الناس به حتى كادوا يثورون عليه ، لذلك يجد القائد نفسه في حاجة إلى تأخير انقضاضهم عليه إلى ما بعد عهده وذلك لا يكون إلا بواسطة الإرهاب يؤخر ثورة الناس على النظام وإن كان يجعلها أمرًا محترمًا.

ب- «شجاعة» الجنود وجبن القائد.

إن الحرب تخفي مجموعة من «المهازل» و«المفارقات العجيبة» فمن هذه «المهازل» الحديث عن شجاعة القادة والتفاخر بقدرتهم على الانتصار وتحقيق الأمجاد لأوطانهم . إن هذا التفاخر ليخفي «مهزلة» عظيمة فالذي يسوق قومه إلى الحرب مقامر حقير يقذف بالناس إلى الموت وهو عالم أنهم إن انتصروا، فالغنم له وإن خذلوا فهو بمنجاة من كل عقاب إنما تخلق الحرب شجاعة زائفة في هؤلاء القادة ممن هم أبعد الناس عن

الإكتواء بنيرانها فهم يشجعون ولكن بدماء الفقراء والأبرياء ويضحون ولكن بحياة غيرهم تلك الحياة التي يجعلونها طريقًا للوصول إلى مجد جبان ، ويقال عنهم بعد ذلك أنهم شجعان وأنهم حين يخوضون غمار الحرب يقدمون على التضحية في ميدان الشرف ، ولكن أليست هذه الشجاعة أمرًا مضحكًا ؟ إنها شجاعة الرجل يأمر جنوده أن يقاتلوا حتى الموت وهو أمر «لا يحتاج من الشجاعة إلا إلى القدر الذي يتبلد فيه إحساس القائد حتى تبلغ قسوته أقصاها فلا يرحم أحدًا من رجاله ، وأكثر هؤلاء ينجون في آخر الأمر وهم حين يؤسرون يكرمهم زملاءهم الأعداء على حين لا يكرم أحد من الجنود»(57).

وإذا كان القادة العسكريون هم المنفذون لقرار الحرب فإن القرار يصدر عادة عن رجال السياسة ،وهؤلاء أعلنوا الحرب على قوم آمنين لأنهم ناجون من الحرب ، ولو علموا أنهم سيموتون لساعتهم من جراء هذه الحرب ما أعلنت الحرب أبدًا. فالحروب تقوم على حماقة يرتكبها رجال السياسة وليس من العدل أن يموت الأبرياء والعلماء وأصحاب الرأي الراجح من أجل خطأ يرتكبه رجل السياسة ثم لا يصيب هذا الزعيم شر من جراء خطئه (58) ومن الحقائق التي ترسخت في ذهن الإنسان مسألة شجاعة الجندي في الحرب وبلائه البلاء الحسن أن شجاعة الجندي جبن والقادة هم الذين يصورون له الجبن على أنه بطولة وتضحية والنظام هو الذي يؤكد له أنها وطنية وكرامة . فما يدفع الجنود إلى المخاطرة بحياتهم ظنهم أنهم قد ينجون من الموت في الحرب وعلمهم أن النظام لم يسمح لأحد يخالفه أن ينجو من الموت وكل واحد منهم رأى قومًا يعودون من الحرب فهو يحسب أنه سيكون من الناجين وأن زملاءه هم الذين سيموتون، على حين أن أحدًا منهم لم ير أحداً خالف القائد ونجا بعد ذلك من الموت ، فالجندي شجاعته جبن لأنها ضرب من ضروب المقامرة الرخيصة، موت محتمل أفضل من موت محتوم (59)

ومن «الحقائق المغلوطة» أيضًا التي يكشف عنها كتاب «قرية ظالمة» مسألة الدفاع عن النفس لأن كل أمة تدعي أنها مظلومة وأنها معتدى عليها ولذلك فإن الجندي حين يكون خارج حدود وطنه هو في الواقع معتد مهما كانت التعلات والمغالطات التي يحاول بها البعض تبرير هذا الاعتداء «وحقيقة أخرى مغلوطة» تقوم عليها الحروب أيضًا وهي مسألة أن نجعل الحرب أكثر إنسانية ، وذلك بإيجاد قوانين تسوس الحرب وكأنّه يمكن تجميل وجه الجريمة وجعلها محببة بالنسبة إلى أولئك الذين يخوضونها دون اقتناع أو نتيجة غباوة في عقولهم والحقيقة أنه لا قوانين في الحرب وإنما تحتاج الإنسانية إلى قوانين

للسلم ، وهي حسب محمد كامل حسين ثلاثة : - ألا تعلن الحرب «إلا بعد أن يأخذ في أمرها رأي الجنود فهم الذين سيقاتلون» ؛ - «أن يقسم الجندي عند التحاقه بالجندية ألا يتعدى حدود بلاده لأي سبب كان» ؛ - أن يحرم على «القادة تحريماً باتاً أن يتعرضوا لحياة الجندي الذي يرى ألا يحارب خارج بلاده»(60).

هكذا يعمل محمد كامل حسين على تجاوز الحدود التاريخية التي يقتضيها الإطار الزماني لقصته إذ أنه يحارب الفضائل المزيفة التي خلقتها السياسة المدنية مثل الشجاعة والشرف وقداسة الوطن والكرامة القومية ، فهو يحاول جاهداً أن يجردها من ألقها وجاذبيتها فباسمها يغتال البشر وتملئ السجون وإنما هي في الأصل أوثان جديدة وقداسة مستحدثة خلقتها عبادة الإنسان للجاه والمال والشهوات تنم عن دهاء الأقوياء في إخضاع الجماهير والمستضعفين في شكل استغلال لطاقتها الجسدية والمعنوية ، وإهدار للمعطيات الفردية وحقوق الأنا وواجبات الذات من أجل قيم مغلوطة للجماعة والأمة والوطن وهي قيم تحالف في صنعها جبن السياسيين وجهل الجماعة واستعدادها العدواني من أجل قتل قيم الفرد والقضاء على ضميره وضربه في صميم حريات ووجوده ومعيشته لذلك إذا كانت نزوات الفرد لا حصر لها وهي في معظم الأحيان لا ينجم عنها ضرر موضوعي إذا بقيت في حدود فرديتها فإنه على العكس من ذلك برزت ملايين الجرائم إذا التقت هذه النزوة الفردية بجماهير جهلاء يقودها يقين مقدس بعدالة قضيتها من أجل الدفاع عن وطن لا يهدده واحد أو من أجل الدفاع عن مصالح الأمة وهياكل المجتمع.

إن «قرية ظالمة» حين تقدم لنا المثال المسيحي فهي تتجاوزه بكثير لتشير إلى محمد وعشرات الفلاسفة والصوفية والحكماء والأخلاقيين الذين خاطبوا الجوانب الروحية في الإنسان لتخليق سلوكه وإعزاز كرامة فرديته واستلهام ضميره أمام طغيان السلطة وطاغوت المال وشر النفوس وعنف الغرائز(61) فصاروا بتعاليمهم المتعالية وسلوكهم الفذ نبراس الهدى لملايين الجماهير في تقديس إنسانية الإنسان وحريته الفردية والقدوة المثلى للآحاد والجماعات في إخماد نيران الثأر وعبادة أوثان الوطن والأمة والجماعة القائمة على الجهل والوثنية. يقول محمد كامل حسين «ألا فاعلموا وعلموا الناس أن من الأوثان التي يعبدونها ما ليس حجارة ولا أصناماً وسيضع الناس لأنفسهم أصناماً ليست من الحجارة يعبدونها من دون الله فيضلون بها ضلالاً أبعد من ضلال عبادة الأصنام وسيسمونها مبادئ وسيضفون عليها من الإجلال ما يزيد على إجلالهم الضمير ، وسيقدمون حياتهم لها قرباناً على مذابحها

وستلهيهم على الهدى حتى يقشعر الناس من ضعف ضمائرهم وضلال عقولهم وفساد أحلامهم»(62).

6) دين بلا سياسة/ سياسة بلا قداسة

إن كتاب قرية ظالمة يشير إلى الفارق الجوهري بين الديني والسياسي فالأول قائم على الإيمان والثبات بحكم مصدره السماوي ، أما الثاني فيعد من التحولات بحكم مصدره البشري وكل نظام سياسي قابل للتفويض ليعوض بنظام آخر وتقويضه ليس موكولاً إلى الدين وإنما إلى أسباب خارجة عن الدين ، لذلك يرفض المؤلف استخدام الدين لأغراض سياسية ويرى أن هذا الاستخدام من شأنه أن يسيئ إلى الدين نفسه . إن الربط بين الديني والسياسي غير مقبول بالنسبة إلى المؤلف ، إذ ينبغي الفصل بينهما بحكم الاختلاف بين طبيعتيهما والغاية منهما فالدين من الثوابت أما الأنظمة البشرية فظرفية ومتحولة ، والأول كامل والثانية ناقصة . يقول المؤلف «أما أن يحاول الدين أن يغير نظامًا بنظام فعمل لا يتعلق به ، لأن هذا النظام الجديد لا يلبث أن يصبح في حاجة إلى التغيير لأن هذه النظم تتكون وتقوى ثم تنهار لأسباب خارجة عن سلطان الفرد ، ولو أن الدين وضع للناس نظامًا للحياة ثم رأوا أن يعدلوا عنه إلى غيره لذهب ذلك باحترام الدين وطاعة الناس له في ما هو من أخص أوامره أن النظم الإجتماعية تتغير دائمًا وهي في حاجة إلى هذا التغير ، والدين لا يتغير ، فهما أمران لا يجب أن يتعلق أحدهما بالآخر»(63).

لذلك يمكننا أن نعتقد أن المؤلف يدعو إلى ضرورة الفصل بين الدين والسلطة السياسية ، لذلك نلفيه يشير إلى الفوارق المميزة بينهما ، ويدعو إلى عدم توظيف الدين في المجالات السياسية بسبب التباين بين القيم التي جاء الدين لتأصيلها والقيم التي صنعتها أنظمة الإنسان المدنية ، ولا شك أن المؤلف لا يستسيغ مقولات الحركات الدينية المعاصرة الساعية إلى تسييس الدين» بسبب الاختلاف بين الدين والسياسة الذي أشرنا إليه، ولا يستسيغ ركوب الدين من مختلف البنى الاجتماعية (الدولة والحركات الدينية) هذه البنى التي تتوسل بالدين لبلوغ أهداف تتنافى مع جوهره ، أو هي تتعارض وما جاء في تعاليمه إلى درجة أنه أضحى سيفًا أو سلاحًا يشهر لا ضد المارق «بحق» وإنما ضد من يخالف الرأي الذي ينبغي أن يسود ، سواء كان الأمر صادراً عن السلطة السياسية أو عن الحركات الدينية . إن المؤلف لا يقبل تحول الديني من مستوى السلوك والطقوس التعبدية إلى مستوى السلطة القاهرة أو الإيديولوجيا ، لذلك ينبغي المحافظة على دينية الدين وذلك بأن يظل سلوكًا فرديًا وممارسة يومية شخصية دون أن يتحول إلى تنظيم سياسي أو سلطة ، لأنه متى حدث ذلك حاد

الدين عن مساره الحقيقي ، ولذلك يقول لنا كتاب «قرية ظالمة» أن أكبر جريمة في تاريخ البشرية اقترفت تحت غطاء ديني عندما وظف اليهود الدين للمحافظة على وجودهم القومي ، ويقول لنا أن هذا متى وقع يدل على إفلاس الدين ، لأن «ما فعله بنوا إسرائيل اليوم (يوم قتلوا المسيح) باسم الدين قضى على كل أمل في الهداية» (64).

ولكن كتاب قرية ظالمة يرفض أيضا أن تتحول الشعارات السياسية إلى ضرب من المقدس (الكرامة القومية والوطنية والولاء والحرية والطاعة لأولي الأمر والقانون) فهي توظف هي أيضا خاصة في الأنظمة المستبدة لتحطيم كيان الإنسان ولتستخدم أدوات للظلم والشر (65) وهو من خلال كل ذلك يحاول أن يخضع نوازع الطبيعة البشرية من خلال الدعوة إلى الخير والمحبة فالمؤلف يعتقد أنه لا يمكن أن ننصب أنفسنا قضاة متزمتين أو متعطشين للثأر ونحن نحس بنقصنا بنسبة إلى مشيئة الله ، وهو يدعو الإنسان إلى أن يستمع إلى صوت ضميره (66) وقلبه وأن ينقي دوافعه من كل شر وأن يطهر عواطفه حتى يصبح مشابها لله فهو الوحيد صاحب القداسة «وليس لرجل أن يوحي إليه أن يحكم على أمر أنه فتنة تدعو إلى القتل» (67)

عن مجلة إيبلا العدد 176سنة 1995

الهوامش

1- صدر الكتاب سنة 1954في القاهرة (مكتبة النهضة المصرية) 264 ص وأعيد الطبعة سنة 1975 ترجم إلى اللغات ، الفرنسية والإيطالية والإنجليزية والإسبانية وغيرها وهو عبارة عن قصة ولكن هذا الإطار السردي ليس إلا وسيلة اعتمدها الكاتب لعرض أفكاره وقد اكتفى الكاتب على حد تعبير طه حسين «من هذه الوسيلة بأيسرها وأهونها ليقدم إليك الأشخاص الذين يحاور بعضهم بعضا بين يديك في هذا الموضوع أو ذاك من موضوعات الحياة الإنسانية بالضبط كما يفعل أفلاطون حين يقدم لك أشخاص كتبه الذين يحاور بعضهم بعضا أو الذين يحاورهم سقراط (نقد وإصلاح دار العلم للملايين ط4 القاهرة 1967 ص 65). وسنحيل في هذه المقالة على الطبعة الأولى للكتاب.

2 - تمثل هذه الأطراف فصول الكتاب :- عند بني إسرائيل ص ص 6 ـ 64 - عند الحواريين ص ص 87-137 - عند الرومان 153 - 229 .

3- هيغل حياة يسوع ترجمة جرجي يعقوب دار التنوير للطباعة والنشر بيروت 1984ص 51.

4- فتحي رضوان «قرية محمد كامل حسين المظلومة ، الثقافة (القاهرة) عدد 44 ماي 1977 .ص5.

5- قرية ظالمة ص 66. 6- نفس المصدر ص64

7- نفس المصدر ص 66

8 - نفس المصدر ص229.

9- نفس المصدر ص2

10- نفس المصدر ص 221

11-G.CAnawati: " jesus et ses juges d'apres la Cite lainique du dr: Kamel Husyn" in Mideo, 2, 1955, P. 76

12 - اهتم محمد كامل حسين بشكل كبير بمسألة الضمير فلقد حاول في أول الأمر في كتابه وحدة المعرفة (1952) أن يجد تفسيراً علميا للضمير «إنه قوة كبح في ميدان الحقائق الروحية» إن كامل حسين يعتقد في هذه المرحلة من فكره أنه وجد مفتاح المعرفة في ميدان الحقائق الروحية عن طريق العلم «وبفضل اكتشاف الإلكترون العنصر الأساسي في كل مادة ، إذن العنصر الأساسي في الدماغ. والدماغ مثل كل الظواهر يحكمه قانون الكبح وانطلاقا من هذا القانون فكل حركة هي ناتجة عن الضغط المتولد عن إلتقاء الحركة بالكبح . إن الضمير هو الذي يترجم هذا الضغط على مستوى الروح في شكل اختيار حر بين الرغبة في القيام بفعل ما والمانع الأخلاقي الذي يصد الإنسان عن القيام به» ولكنه يتخلى في مرحلة ثانية

عن هذا التعريف المادي ويحاول أن يجد تعريف هذا الضمير من داخل التجربة الدينية، ففي الواد المقدس (1968 يرى الكاتب للحياة الدينية ركائز ثلاث ، أ) النفس ويسميها بالنفس المستهدية، ب) القطب (قطب الخير المضلق وهو الله) وهو مايسميه بالقطب المستهدي، جـ) الإستقطاب وهو استعداد الإنسان الفطري إلى انجداب القطر المستهدي، أنظر Helene Expert Bezancon le Dr Kamel Husayn et humaniste Egyptien, Mai 1982, P108-110. (وهو بحث لنيل شهادة الأستاذية قدم بفرنسا جامعة أكس مارسيليا I (نص مرقون موجود بمكتبة إبلا بتونس تحت رقم (2-2) أما فيما يخص مسألة الضمير بقرية ظالمة فإن الأب قنواتي يلاحظ بعض الغموض الذي يكتنف هذا المصطلح في قرية ظالمة فيرد عليه كامل حسين في رسالة نشرها قنواتي في مقالته نفسها أنظر ، Jesus et ses juges P 7- 76،

13 - نفس المصدر ص 20 .

14 - هو عضو الحكمة الدينية اليهودية ولكن الكاتب يفضل أن يسند إليه خطة حديثة مرتبطة بالمحاكم المدنية العصرية «المدمي العام» وهذا الخلط بين ما هو ديني وما هو مدني له دلالة خاصة في قرية ظالمة.

15 - السنهدريم Sanhedrine هو المحكمة الدينية اليهودية وخاصة محكمة أورشليم وسميت بالسنهدريم الكبير وكانت مؤلفة من أعضاء ينتمون إلى العائلات الكبرى في أورشليم(Encyclopedie larousse)

16 - نفس المصدر ص 32 .

17 - نفس المصدر ص33.

18 -السبت قيمة خاصة في التوراة فهو يوم الراحة (خروج8-20) ومن التهم الأساسية التي وجهها اليهود للمسيح وصلبوه من أجلها هو عدم إحترامه للسبت فهو القائل «إبن الإنسان هو رب السبت» متى8 12 -

- 19 من السنن اليهودية التي إتخذت مع الزمن صبغة القداسة، وبشكل عام فإن الدين اليهودي يهتم كثيرًا بمعنى الطهارة فلا بد أن يكون الإنسان طاهرًا وقت الصلاة أو حين يذهب إلى المعبد وتصيب الإنسان النجاسة إذا أكل بعض الأطعمة أو لمس بعض الأشياء أو أصيب ببعض الأمراض والديانة اليهودية تحث على تطهير الأماكن والأشياء بالماء وباستعمال بعض الطقوس (صفر الأحبار 14/12/ 86- 1 -32) هذه الشكلية الصارمة هي التي ترى عليها يسوع أنظر موقفه من هذه القضية (مرقس 6-1/7)

20- سفر الخروج 20/12

21 - مرقس13-9/7

- 22 قيافا Caiphe الحبر الأكبر من سنة 18 إلى 36 وهو الذي نصح بإعدام المسيح وترأس المجلس الديني الذي أصدر حكمة المعروف في القضية بعد أن اتهم المسيح بالتجذيف لأنه يقول إنه «إبن الله قاد بعد ذلك المقاومة ضد الحواريين أيضًا» ،

Encyclopedie Larousse

23- نفس المصدر ص 55

24- نفس المصدر ص 149.

25- الكلمة مأخوذة من الرسالة يوحنا الأولى «الله محبة» (1/ يوحنا 4-8) وهي شديدة الصلة بفكر القديس يوحنا من جهة وبالعقيدة المسيحية من جهة أخرى وإن كانت Expert - Bezancon تريد أن تجد لها أيضًا أصولاً قرآنية أنظر بحثها ص ٩٩ - ١٠٠

26 - ففس المصدر ص 15.

27- موعظة الجبل هي الوحدة المركزية في تعليم يسوع وهي التي تحتوي القواعد الأساسية للديانة الجديدة في علاقتها باليهودية أنظر (متى 7/6/5)

28- نفس المصدر ص 131

29- يبدو كامل حسين معجبًا شديد الإعجاب بشخصية المسيح ولكن ذلك لم يمنعه من أن يرفض مسألة الصلب والفداء فهو يقر بموقف العقيدة الإسلامية التي تقول بالرفع «إن الجريمة تمت فيما يتعلق بالإنسان حين حكم بالمسيح بالموت ولا ينقص من إثمها شيئًا أن رفعه الله إليه» (القرية ص ٥٧). والحقيقة أن موقفه من المسيحسة يتسم في بعض الأحيان بنوع من الغموض فهو من جهة يقر بروعة عقيدتي التفكير والفداء ولكن يرى من جهة أخرى أنهما أدتا إلى تعذيب النفس وإرهاقها يقول متحدثًا عن وقائع يوم «الجمعة المقدرس» إن الدين المسيحي تحددت مبادئه وتكونت فلسفته في ذلك اليوم ومن أحداثه خلقت الصفات الغالبة على هذا الدين الجديد ومنها نشأت أروع عقائده في التفكير والفداء ومنها نشأ هذا الحزن الغالب على طبع كبار المتمسكين بالمسيحية وخوفهم من الخطايا وحبهم لتعذيب النفس وإرهاقها» (القرية ص 135). وقد رد عليه ج س قناني-فيما يخص هذه القضية أنظر:Jesus et ses juges, P. 132-130 ولعل هذا الغموض قد جنّب الكاتب التصادم مع علماء الأزهر وهو تصادم كان يخشاه البعض في الحفل الذي أقيم بمناسبة صدور الكتاب أنظر Notes "· Expert Rezancon

biographiques sur le Dr Kamel Husayn" IBLA, 1985, n-155. P.34

30- نفس المصدر ص 37
31- نفس المصدر ص 50
32- نفس المصدر ص 50
33- نفس المصدر ص51
34- نفس المصدر ص 32
35- نفس المصدر ص33
36- أنظر قرية محمد كامل حسين المظلومة ص6
37- نفس المصدر ص 16
38- المرجع السابق ص7
39- نفس المصدر ص33
40- نفس المصدر ص 33
41- نفس المصدر ص 34
42- نفس المصدر ص 34
43- نفس المصدر ص69
44- نفس المصدر ص 69
45- نفس المصدر ص 59
46- نفس المصدر ص 60
47- نفس المصدر ص58
48- فتحي رضوان ، قرية محمد كامل حسين المظلومة، ص 9
49- ،نقد وإصلاح، ص 73
50- المرجع السابق ص ص 72- 73
51- المرجع السابق ص 73.
52- نفس المصدر ص 74-75
53- نفس المصدر ص 217

54- إن إختيار كامل حسين المؤسسة العسكرية لتجسيد موقفه من السياسة تبرره كثير من المعطيات أولاً هناك موقفه من الحرب العالمية الثانية التي يقول عنها في أوراقه التي احتفظ بها H. Vogelear إن هذه الحرب تمثل نقطة إقطاع وتنبأ بالضعف الداخلي للحضارة الغربية رغم بريقها ، وهو عرف عنه كرهه لكل تنظيم عسكري عرف، عنه أيضا مناهضته لحركة الإخوان التي ربط معها الضباط الأحرار أول الأمر علاقة. ومن الملاحظ هنا أن كامل حسين إستقل من رئاسة جامعة عين شمس مباشرة عقب إنقلاب ١٩٥٢، ويبدو أنه لم يتحمل أن يفرض الضباط وجهات نظرهم على رأساء الجامعات وأساتذاتها فقد أصبح مستحيلاً إليه أن يجدد كما يتصور، Notes Biographique, P. 25 et 33.

55- نفس المصدر ص 156
56- نفس المصدر ص 152
57- نفس المصدر ص161
58- نفس المصدر ص162
59- نفس المصدر ص 175
60- نفس المصدر ص189
61- أنظر مصطفى النهيري ،في الثقافة والفرد والمجتمع، الدار البيضاء المغرب ص25
62- نفس المصدر ص 222
63- نفس المصدر ص228
64- نفس المصدر ص168

٦٥- تساءل البعض عن علاقة هذا النقد الموجه إلى الأنظمة السياسية بالنظام الناصري هل يقوم كامل حسين تحت غطاء السرد بمواجهة الفكر الناصري والفكر القومي رغم ذلك فقد تحصل كامل حسين سنة 1957 على الجائزة الأدبية الكبرى في مصر ، H. E Bپzancon: notes biographique, P. 34

66- بطبيعة الحال إعتبرت فلسفة الضمير والإنسان هذه قبل الكثيرين فلسفة مقامة على عالم وهمي. ورأى فيها ذو النزعة الماركسية خاصة إعادة إنتاج لفكر ألكسيس كريل وطاغور، أنظر ، Mark Chartier la pensپe religieuse de Kamel Hussein IBLA N- 133 P.20

67- نفس المصدر ص 217

ديداني أرزقي

الالتقاء والتضاد بين الأدب والسينما

من الصرخة الأولى التي أطلقها الإنسان نجد أن الكلمة قد مرت عبر تطورات كبيرة حتى اكتسبت هذا الوضوح الذي هي عليه الآن. أما الصورة، وأقصد الصورة كإطار فقد تأخرت، حيث ظهرت على جدران الكهوف، وعلى الصخر في شكل تعبير عن مواضيع من محيط الإنسان الذي أمسى ناطقًا، وبقيت الصورة متجمدة لا حياة فيها إلا من تفسيرنا نحن لها. أما الكلمة ومع إختراع رموز الحروف وآلات الكتابة بشكل عام أخذت أبعادًا أخرى غاية في التنوع.

أهمية الكلمة:

اللغة هي الحامل للمعنى، والأدب هو مجموعة كلمات تؤسس النسيج العام للنوع الأدبي، من قصيد ومسرحية ورواية وقصة... الكلمة كانت سلاح الشاعر منذ هوميروس إلى ت.س.. إليوت. وفي القديم كانت البداية هي الكلمة الشعرية.. وذلك لدى جلجامش في كلماته الأولى التي أطلقها زمن حضارة (مابين النهرين)، حملت كلماته هواجسه من حب، إخلاص وخوف من الكون في ذلك العهد، لأن الطبيعة- في الفجر الأول للوعي الثقافي إن صح التعبير- كانت تؤثر في المبدع بطريقة تمتزج بالرهبة والإنبهار، لأن تفسيره على الأقل- معرفيًا- كان بسيطًا جدًا. والطبيعة، بكل روعتها ورهبتها كانت الدافع الكبير للإبداع لدى جلجامش وهوميروس، وكانت الكلمة ذات أهمية في تكوين هذا الوعي، الذي صاغه الشاعر القديم شعرًا، وعرفت الكلمة تطورات في أنواع أخرى كالملحمة التي احتلت مساحة كبيرة في الابداع الانساني إلى الرواية في عصر النهضة الأوربية، والقصة إلى جانب المسرحية. ودوما الكلمة هي خطاب الإنسان سواء شفاهة، أو بتقنية كتابية. حيث كان وكما هو معروف الشاعر القديم حامل هواجس قومه، ومسجل حوادث القبيلة ولم يتخلص الأدب من هذا الإسار إلاّ في أزمان متأخرة، حيث الصحيفة والكتاب المطبوع إلى جانب ركح المسرح. وبذلك إنكفأ الإبداع الأدبي إلى الغوص في الذات الجوانية جماعية وفردية. وكانت الكلمة أجمل وأعمق أثرًا. وتعددت إستعمالاتها بتعدد الأجناس الأدبية، بل أن الجنس الواحد تطور في ذات النوع الأدبي، وترجمت الكلمة الإبداعية في العصور الحديثة ذات الإنسان وأكسبت أحلامه وانكساراته بعدًا جماليًا.

أهمية الصورة :

بحكم طبيعة الصورة، والتي انتقلت - تقنيا- من العطالة الحركية، إلى نوع من الإيهام بالحياة المتحركة- أي أصبحت الصورة متحركة، هنا بالضبط تكمن الأهمية الكبيرة والخطيرة للصورة على الشاشة، لأن الإنطباع البصري أقوى الإنطباعات التي تؤثر في النفس البشرية وفي وجدانه ككل، ويقدم الإنطباع المشهدي بواسطة مؤثرات طبيعية وصناعية... كأصوات الموسيقى، والإكسسوارات الأخرى. وبذلك تتخذ الصورة، شكل الكائن الحي، في الواقع. وعمقها يكون بصريا، وخطابها يأتي في المرتبة الثانية، ويخضع إلى عوامل غاية في الصعوبة، رغم الإنطباع الأولي الذي يوهمنا بأننا تحصلنا على تفسير للصورة، وماتريد إيصاله لنا، لأن التقنية التي تقدم بواسطتها تغطي كل ماعداها كصورة، وتحتاج في فهمها عميقا إلى إعادة في المشاهدة، وإلى ثقافة هي غير متوفرة لدى جل الناس. وعليه فتأثير الصورة لا يعدو، أن يكون سطحيا، ومباشرا وسريعا، وأهميتها تكمن في تقنيتها الجذابة.

العلاقة بين الكلمة والصورة :

العلاقة بين فن الكلمة السردي وبين فن الصورة الحي والمتحرك، هي علاقة غاية في الغرابة، هي حكاية للعشق والتمرد بين السينما والأدب ككل، ونسجل هنا بداية العلاقة ـ تاريخية ـ بين فن الكلمة وفن الصورة يعود (في السينما العربية تحديدا) إلى عام 1930 بفلم «زينب» عن رواية للدكتور محمد حسين هيكل، وإخراج محمد كريم. وتعتبر هذه الرواية رائدة في الفن الروائي العربي، وتحويلها سينمائيا يعد مغامرة، نظرا لحداثة التجربة الروائية وكذلك لحداثة الاستفادة من الأدب في الحقل السينمائي. غير أن العلاقة الجديرة بالتنويه- هو فيلم «الأرض» القصة للكاتب عبد الرحمان الشرقاوي، الإخراج ليوسف شاهين. وهو ليس بالمخرج العادي، إنه ذلك الفنان صاحب الحسّ المرهف، والنظرة العميقة في الإخراج. ونجد أن الرواية قد اغتنت عند إخراجها، حيث حافظ يوسف شاهين إلى حد كبير على جوانب القصة وروحها. وبذلك اتسم عمله بالجدية وعمق النظرة فنيا وفكريا. وتذهب في نفس الاتجاه رواية «الحرام» ليوسف إدريس عندما أخرجها للسينما هنري بركات، ورغم أن بعض النقاد قد عابوا على محولي هذه الأعمال الأدبية لأنهم فشلوا في نقل الجماليات التي تميز النص الأدبي، وفي هذا الرأي مغالطة لأن جمالية النصّ الأدبي تتعارض مع جمالية الفيلم، وسوف نتطرق لذلك فيما بعد، وإذا عرجنا على بلادنا نلاحظ أن الأعمال التي أستغلت سينمائيا قليلة رغم تميز السينما الجزائرية على الأقل من الناحية الفنية لأن الموضوعات والخطاب فيها يحتاج إلى نقاش.. فلم تعرف السينما الجزائرية سوى خمسة أعمال لأفلام اعتمدت على نص أدبي.

«نوّة» إخراج عبد العزيز طولبي، قصة الروائي، الأستاذ الطاهر وطار، زمن الإخراج 1972، وفي أسلوب يقرب من التسجيلي والمزج بين الواقعية والشاعرية قدم المخرج عملاً جميلاً جسد فيه معاناة الفلاحين في بلادنا قبل الثورة... هذا الواقع الذي لا يحتاج سوى إلى قلم حساس وكاميرا تلتقط بدقة متناهية أجزاء الواقع اليومي والحياتي للفلاح الجزائري الذي هو عمود الثورة، ووقود أي تغيير إجتماعي. ويجدر بنا أن ننوه كذلك بفيلم «ريح الجنوب» إخراج محمد سليم رياض عام 1976. عن رواية بنفس العنوان للكاتب عبد الحميد بن هدوقة، وهذا الفيلم شاهدته أكثر من مرّة، وفي كل مرّة يشدني أكثر، وذلك لجماليته ولغته السينمائية الراقية. ففي مهارة تتابع الكاميرا حياة راعٍ فقير وعمليات شبانية لعمل العام، وطالبة ميسورة وجذابة، باهرة الجمال. وصراع يدور في درامية محبوكة البناء... وذلك الريف الأخاذ، وكل حيوات الإنسان الجزائري بعد الاستقلال، وإذا كان فيلم نوة يعالج فترة إرهاص فإن ريح الجنوب يعالج فترة أحلام، لو قدر لها الاستمرارية الطبيعية لجسدت ذلك الأمل المفقود لإنسان هذا الوطن الذي دفع كثيراً كي يتحرر من مختلف أشكال العبودية، ومايزال يدفع.. ولأول مرة أجد أن العمل سينمائيًا تفوق على النص الأدبي، أي فكرته ربما لأن بن هدوقة كاتب يغرق في الواقعية، أو لتلك الإضافة التي جسدها المخرج في عمله، أي أنه جعل العمل قطعة من الفن عالية الجمالية، بذلك الصدق المجسد عبر صور تحمل من الشاعرية والحرفية الشيء الكثير.

نماذج من السينما العربية

«السمان والخريف»، «ميرامار»، «الطريق المسدود»، «الكرنك» إلى آخره من الروايات العربية استفادت منها السينما أيما استفادة، بالرغم ، كما هو دائمًا في مثل هذه الأمور، أن هناك وجهات نظر مختلفة، فالكاتب نادرًا ما يكون راضيًا عن عمله عند تصويره للسينما... إلّا نجيب محفوظ والذي عمل كاتبًا للسيناريو حيث نجد له رأيا مخالفًا تقريبًا لجميع الكتاب، وذلك لأنه وبنظره الثاقب أدرك الفرق بين الأدب- الكلمة والسينما- الصورة، يقول: «أنا راضٍ عن التغيرات التي تطرأ في قصصي، ولي رأي في هذا الموضوع : وهو أن السينما فن وليست ترجمة، والسينمائي فنان وليس مترجمًا للعمل الأدبي...». «الطريق المسدود» قصة إحسان عبد القدوس سيناريو نجيب محفوظ. الإخراج صلاح أبو سيف عام 1958 أجود روايات إحسان عبد القدوس لما تحمله من الصدق والدرامية في بناء الموضوع، وغنى التيمات. ورغم أن صلاح أبو سيف المخرج ونجيب محفوظ السيناريست فقد تفوقت الرواية على الفيلم، لأن أسلوب صلاح أبو سيف واقعي... والقصة تتخذ من الجوانية

أساساً لها وعوالمها قاتمة وشاعرية غاية في النكوص نحو الذاتية، وعموماً نجد أن الرواية العربية أغنتت، سواء في سوريا مثل روايات حنامينة، أو في العراق مثل أعمال عبد الرحمان مجيد الربيعي ، والذي حولت له رواية «القمر والأسوار» للسينما. والطاهر وطار في «نوة». وفي المغرب وتونس وغيرها من البلاد العربية التي تتوفر على أعمال روائية جيدة. وأصبح لبعض شخوص الرواية العربية شعبية كبيرة مثل أحمد عبد الجواد وكمال في ثلاثية نجيب محفوظ الشهيرة. (مابين القصرين- قصر الشوق- السكرية)، وزهرة في «ميرامار»، وغيرها من الشخصيات الأدبية التي نالت كبير الشهرة، على شاشة السينما.

نماذج من السينما العالمية

من «عناقيد الغضب» قصة جون شتاينبك مروراً بـ «ذهب مع الريح» قصة مارغريت ميتشيل، إلى «لمن تقرع الأجراس» وغير ذلك من الأعمال الأدبية العالمية التي أخرجت للسينما... تعانقت وامتزجت النصوص الأدبية الجيدة والباهرة مع تقنيات الفيلم وجمالياته.. وهذا نظراً للتجربة التي هي عليها السينما العالمية في نقل وتحويل النصوص الأدبية.. كتابة سيناريو، وفرق عمل ذات ثقافة ومهارة وتجربة عالية.. «كازابلانكا» من الأفلام الجيدة.. عن مسرحية لم تر النور، كتبها موراي برنت وجون أليسون 1937 تحت عنوان «الكل يحضر إلى ريك» هذا الفيلم المؤسس على نص مسرحي يعد من أحسن عشرة أفلام عالمية.. يعالج هول الحرب والعواطف المتضاربة وصور في دقة حرفية عالية الصراع الإنساني في زمن الدمار- الحروب. «عناقيد الغضب» قصة جون شتاينبك.. (الكاتب الكادح الذي عمل في المزارع).. إخراج جون فورد عام 1940، صور الفيلم عائلة من زرّاع الأرض الذين جمعوا مايملكونه في عربة بعد أن طردوا من أرضهم حيث البطالة والشقاء، هذا الجو القاتم الذي تابعته الكاميرا بحذق وصور غاية في الحرفية والشاعرية، وسط طبيعة جافة وفقر مدقع.. إنها الحياة في أجلى صورها صدقاً وقتامة.. الرواية هنا أغنت الفيلم وذلك يرجع إلى سيناريو جيد وإخراج مبدع. في فيلم «ذهب مع الريح» الذي يدوم ثلاث ساعات كاملة هو ملحمة للصراع والعواطف المتأججة.. والصورة القاتمة لخلفات الحرب.. قصة الكاتبة، والتي كتبت عملاً أدبياً واحداً وفريداً في موضوعه ، الكاتبة هي مارغريت ميتشل.. ويكفي أن الممثلة المغمورة التي قامت بدور البطولة، هي الأنجليزية.. «فيفيان لي» والتي أصبحت نجمة ، وقد حقق الفيلم أعلى الإيرادات.. إنه العمل الذي يعد أبهر وأعظم مثال على تعامل السينما مع الأدب وخدمة الفن السردي لفن الصورة. ولكن العمل الذي شدني هو فيلم «لمن تقرع الأجراس» عن رواية بنفس العنوان، للكاتب الأمريكي

الشهير «أرنست هيمنقواي» وتعد هذه الرواية من أجود أعماله، بعد رواية «الشيخ والبحر» التي نال عليها جائزة نوبل للآداب سنة 1954، وقبلها نال بسببها جائزة الإبداع الأمريكية «بولتيزر»، وهي جائزة ذائعة الصيت في عالم الإبداع الأدبي الأمريكي، ورواية «لمن تقرع الأجراس»، هي من أطول روايات هيمنقواي.. وجاءت في شكل ملحمي تقريبا. أخرج العمل للسينما «سام وود» في الفيلم نجد المخرج قد حافظ بدقة كبيرة على أهم الأحداث، وجسد أفكار الكاتب التي جاءت في الرواية وهي مناصرة الحق أينما كان. والدفاع عن الحرية، والإنسان الحر ونجد الفيلم قد نجح في تجسيم الأحداث في تصوير جيد وحرفية عالية.. لكنه فشل فشلا كبيرا في إظهار المشاعر الإنسانية، مثل الحب، الكره، الاحتقار، وذلك لأن المخرج كان أمينًا إلى درجة الترجمة للعمل الأدبي، والتي نوه بها نجيب محفوظ قائلا: بأن المخرج ليس مترجمًا للنص، إنه فنان. ورغم ذلك فإن مناظر الطبيعة الإسبانية (شبه جزيرة إيبيريا) وذلك العنفوان الموجود في المظاهر الحياتية الإسبانية... والعذاب البشري من جراء الحرب الأهلية- أقذر أنواع الحروب. قد تجسد في الفيلم، ويكفي هذا الفيلم، أنه جسد أهوال الحرب الإسبانية- الإسبانية (1938 ـ 1939).. والاختلاف بين الفيلم العربي المقتبس عن نص أدبي ونظيره في الغرب هو التجربة لدى الثاني، حيث استقر من مدة طويلة في الغرب، ذلك أن السينما فن قائم بذاته يحمل سماته وله آلية تخدم الفن الأول- الأدب، أما بالنسبة للثاني- السينما ـ فإن نقص التجربة يجعل العلاقة بين الفنين صعبة وغير سوية: جذب وتنافر والتقاء نادرًا مايحصل بالنسبة للعرب وحتى للعالم الثالث ككل.

لغة السينما والأدب:

في النص الأدبي (رواية- قصة قصيرة- مسرحية نص حر) هناك مساحات واسعة للرؤية والتخييل والاستدراك... وهذه المساحات منها اللغوية والشعورية والضمنية في النص، كلها تخلق لغة العمل الأدبي الفنية من نواح متعددة. الكلمات في النص الأدبي ورغم نثريتها تحمل الدلالة الفكرية والشعورية والتي تحتاج لقارئ كي تؤسس عالمها الأدبي وتكتسب مشروعيتها الأدبية. إنها الكلمة والدلالة والخيال والتجسيد للأسماء والأماكن والمساحات الشعورية كل ذلك يخلق العمل الأدبي ويعطيه جماليته المحددة. بينما في السينما تكون الصورة هي المؤثر البصري، وإلى جانب الديكور والموسيقى وجميع الإكسسوارات وتحديد الإطار- الكادر- يكون كل ذلك لغة السينما المميزة... ورغم الاختلافات الكبيرة في تعريف لغة السينما فإن الإطار واللقطة والمؤثرات هي المكونة للإنطباع البصري... يقول: بيتر وولن في كتابه «العلامات والمعاني في السينما»: إنها لغة قائمة بذاتها ولها خصوصيتها،

ومن ذلك يوجد الاختلاف الكبير بين جمالية الأدب وجمالية السينما، ولكن الإلتقاء هو في توصيل الأفكار ، وإن كان بأسلوبين مختلفين ، وخلق العلاقة هو بيد السيناريست الذي يحوّل الأول للثاني ، ليجعل الفيلم يخاطب المشاهد بأكثر من معنى ، وذلك نظراً لأن الفيلم وسيلة إعلامية ثقافية ترفيهية تملك أكثر من أداة وتخاطب أكثر من حاسة من حواس المشاهد، وتبادل المنفعة بين الأدب والسينما قائمة ، منفعة جمالية وفكرية إعلامية وثقافية.

الآفاق :

الحاجة للأدب من قديم الزمان كانت كبيرة لدى الإنسان ، لأن الأدب عبارة عن تعبير إنساني لخوالج النفس، وتجسيد لرؤى الإنسان في الحياة والكون.. «ينظر بعض أنصار النقد الاجتماعي للأدب على أنه إنتاج في محاولة لتأكيد أصوله ودلالته الاجتماعية ، أي أن الأدب بهذا المعنى لا يتم في فراغ وإنما لا بد له من حقل اجتماعي...» (الدكتور عزيز الماضي في كتابه «في نظرية الأدب»)، هنا نرى أن الأدب حاجة إنسانية وإجتماعية من عهد اليونان ، من «أسخيلوس» إلى «سان جون بيرس» إلى «همنغواي». وكان قديما يتمتع بتأثير كبير على الإنسان وفي الإنسان، حيث كان الشاعر هو الصحافي. وانحسر الأدب على النخبة عندما وجدت السينما والتلفزيون ، وأصبح الكتاب لا يقرأه إلا الخاصة، ولكن بقي تأثيره عمودياً. إنه مؤثر نخبوي ، مؤثر عميق في خلق الوعي وتكوين الشخصية. الأدب هو المنتوج الإنساني الذي صمد أمام جميع الاختراعات، ونجد أهم اختراع وهو السينما قد التجأت إليه لإثراء مواضيعها وتعميقها كي تكتسب دلالات تبعدها عن السطحية التي تبرزها آلية الصورة.. يقول لينين «السينما هي أهم الفنون على الإطلاق» وهذا القصد ، ليس من حيث القيمة الفنية، بل لأن السينما بفضل طبيعتها تؤثر تأثيراً طاغياً على المشاهد العادي والمثقف. أي أن السينما فن جماهيري عن جدارة وليس هناك من خوف على مستقبله بسببه الاختراعات الأخرى الأكثر دقة وراحة مثل التلفزة، الفيديو وغير ذلك من عالم الاختراعات، وإذا كانت السينما فنا بصريا وسمعيا ، لأنها تجمع بين الصورة والحركة والتأثيرات الأخرى فهي في عمقها تدين للأدب سواء كفكرة أو من خلال السيناريو. لأن السيناريو هو عمل أدبي من نوع خاص. ومستقبل الأدب هو في تفتحه على الفنون الأخرى. وسوف تبقى الحاجة كبيرة بين الأدب والسينما وليس هناك من إمكانية للتطور إلا إذا تمت الاستفادة المتبادلة بينهما .

أهم المراجع :

- أعداد من مجلة «الشاشتان» الجزائرية .
- مجلة «العربي» الكويتية ، أعداد تهتم بالسينما.
- مقالات متفرقة في الصحف الوطنية .
- كتاب في نظرية الأدب. د ، شكري عزيز الماضي.
- روايات ، الكرنك- لمن تقرع الأجراس.
- مجلة الجيل.

حوارات:

إميل حبيبي والطاهر وطار

في حوار فكري

حوار في الأدب والسياسة أجراه الكاتب الفلسطيني الراحل إميل حبيبي مع الروائي الجزائري الطاهر وطار على هامش فعاليات معرض الكتاب الدولي في مدينة فراكنفورت سنة 1995، ونشر في العدد الخامس من مجلة "مشارف" الفلسطينية.

إميل حبيبي: الطاهر وطار، أشهر الكتاب الجزائريين في بلادنا وفي شرقنا، أصبح إسمه أسطورة، مثلما كانت ثورة الجزائر، ثورة المليون شهيد أسطورة، التقيناه في أروقة معرض الكتاب الدولي في فرانكفورت، أضخم معارض الكتاب على الإطلاق في عصرنا، كما قيل لنا، التقيناه على غير ميعاد، وهذه هي الصدفة التي جاء فيها أنها خير من ألف ميعاد، آخر مرة التقيناه في القاهرة قبل حوالي عشر سنوات، وكانت المصائب التي حلت بعالمنا تعد بركانا خاملا تتصارع عوامله في باطن الأرض، وقد يكون الطاهر وطار من القلائل الذين تنبأوا لهذه العوامل الباطنية في روايته الشهيرة عن دواخل ثورة التحرير الجزائرية (اللاز) فإلى أين أوصلتك الرياح العاصفة في هذه الأثناء؟ ما كنت وما كنا ريشة في مهب الريح، بل أشجار لا تموت إلا واقفة، حدثنا عن حالك من بعدنا، إن وضعك في الجزائر، وضعك الشخصي/، يعنينا مباشرة، تفضل.

الطاهر وطار: شكرا. أستاذنا الجليل وكاتبنا العظيم إميل حبيبي، معلم جيل والنخلة الثابتة الصامدة، في واقعنا العرض للرياح والزوابع والعواصف. في رواية اللاز التي بدأت التفكير بها عام 1958، بعد أن بلغني قتل المناضل الشيوعي الكبير، عضو اللجنة المركزية للحزب الشيوعي الجزائري يومها: (العيد العمراني) رحمه الله، من طرف قيادة الولاية الأولى لجبهة التحرير وجيش التحرير، رحت أتساءل عن الأسباب، رحت أبحث، رحت أعرض نفسي لوضعية الخلاف، خلاف الرأي مع رفاقنا في جبهة التحرير، اتضح لي أن هذا الذبح

هو إقصاء للفكر والرأي الآخر، للمعرفة السياسية في حركة التحرر الوطني الجزائرية، على عكس ما كان يحدث أيامها في فيتنام وفي كوبا وكما حدث في الصين. تهيأ لي أن حركة التحرر الوطني الجزائرية، التي تقودها نخبة ليست في مستوى ثقافي عال، ووطنية لا أقول متشنجة، ولكن وطنية تميل إلى فتح جسور مع المستعمر الفرنسي، فكانت ليست نبوءة ولكن كانت حالة تسجيل لواقع موجود وحدث، وقلت إن من ذبح زيدان من قفاه، زيدان بطل الرواية الذي يمثل العيد العمراني، أسمه الشيخ وهذا الشيخ الآن هو الذي يذبح، مهما تبدلت بدلته، بلحية أو بدون لحية. أريد أن أضيف شيئاً، في عام 1978 كتبت عملاً على هامش رواية اللاز، هو «العشق والموت في الزمن الحراشي»، أصف فيه معركة بين الإسلاميين وبين طلبة يساريين متطوعين لصالح الثورة الزراعية والإصلاح الزراعي، ويحدث الآن ما رأيته في أربعين سنة.

إميل حبيبي : أخي العزيز، إن ما يحدث في الجزائر يؤلمنا أشد الألم، وربما انطباعاتنا غير واضحة، كنت أرغب أن تساعدنا من موقعك، من موقعك الإبداعي، ومن تجربتك على أن نفهم ولو بإيجاز ماذا يحدث. وبهذه المناسبة إنهم يقولون عن رواية «التماثيل» أنها تنبأت بالانتفاضة، وأعتقد أننا نستطيع أن نجد في رواية اللاز جذور مأساة الجزائر الحالية.

الطاهر وطار : هذا صحيح، والكاتب كما تعلمون، يسجل درجة حرارة الأحداث قبل حصولها، لأنه يستوعبها من داخله، وليس من خلال أوراق ووثائق، يعيش كالنخلة يصنع في داخله المستقبل. ما يحدث في الجزائر يعود إلى طبيعة إنساننا الجزائري نفسه، الإنسان الجزائري بحكم موقعه على ساحل المتوسط، يستهلك حضارة ولا يصنع حضارة، يأتيه الفينيقيون، يأتيه البيزنطيون، يأتيه المسلمون، يأتيه الأتراك، يأتيه الإسبان، يأتيه الفرنسيون. وعادة ما يأخذ فقط ما يحتاج مما أتاه ويتمرد على الباقي، كان البدو البربر يثورون أمام البيزنطيين والرومان، بغزو بعض القرى الفلاحية التي بناها الذين ترومنوا من الجزائريين ويحطمونها، وأيضاً أيام الكنيسة الرومانية، كان هناك تمرد كبير من طرف الفلاحين الجزائريين الياميين، بقيادة القديس «سان دونا كلوفس»، وهو جزائري ثائر، وفي نفس الوقت الذي تمرد فيه سان دونا كلوفس بقيادته الفلاحين البدو، كان القديس «سانت أوغستين»، وهو جزائري تعلم في قريتي النحو والصرف والبلاغة، مع الرومنة، مدينا للثائر دوناتيوس.

إميل حبيبي : قريتك؟!

الطاهر وطار : نعم قريتي «مادور»، اسمها في اللاتينية «مادوروفس»، وفيها نشأ أول روائي في العالم «أبو ليوس»، صاحب «الحمار الذهبي»، الذي تقول عنه المراجع إنه لو عاش الآن لكان جزائرياً - وهو في الواقع عاش في شخصي وشخص كاتب ياسين أيضاً لأنه من هذه القرية مادور -، وكان في نفس الوقت القديس أوغستين يدين القديس دونا دائما في الجزائر مترومنون ورافضون لروما، متفرنسون ورافضون للفرنسة.

إميل حبيبي : حتى في الطائفية في الدين؟ كانوا مسيحيين؟

الطاهر وطار : كانوا مسيحيين، نعم كانوا مسيحيين، وكانوا يهودا أيضا، الكاهنة التي قاومت الإسلام يقال أنها كانت على الدين اليهودي، وكل ما يحدث في العالم يصل الجزائر بسرعة، يصل على ساحلها ويظل يتفاعل، للجزائري طبيعة خاصة نابعة من تضاريسه، تشبه طبيعة الكريتي في اليونان، لا يعرف الوسطية، يدخل طارق بن زياد.

إميل حبيبي : على العكس مما يقال عن المصريين.

الطاهر وطار : نعم، مثلا يدخل طارق بن زياد إسبانيا، الأندلس يومها، ببساطة يحرق سفنه، ويقول لأصحابه : العدو أمامكم والبحر من ورائكم. وهذا خطأ عسكري لكنه خطأ جزائري، عقبة بن نافع يدخل شمال إفريقيا، يمر بليبيا وتونس ثم المغرب يعود للجزائر، وما إن يهين الجزائري حتى يقتله، وفي نفس الوقت يقيم له مزارا، شبه معبد أو مسجد إلى الآن باسم عقبة بن نافع.

إميل حبيبي : أين يوجد هذا المسجد؟

الطاهر وطار : قرب بسكرة في الجنوب الشرقي، ويقال بأن الخيزران أم هارون الرشيد كانت بربرية، ما إن شاهدت الخلاف بين ولديها حتى قتلت الآخر لصالح هارون الرشيد، بكل برودة أعصاب. للجزائري ردود فعل عسر هضم، الحالة الحضرية، الفكرة، هذا المغزو باستمرار من الطرف الآخر، ليس له مرجع حضاري سوى الدين، عندما دخل المسلمون وجدوا كاهنة قادت حربا طويلة ضدهم، وعندما انهزمت أحرقت كل الجبال، كل المزارع، أحرقت الأرض. وعندما دخل الفرنسيون، لم يجدوا سوى رجل دين أيضا هو الأمير عبد القادر، نصب نفسه بقدرة قادر أميرا، وحمل السلاح وكافح 17 سنة، ثم انتقل إلى الشرق وصار رجل تسامح، رجل حضارة، الشاهد أن الجزائري ليس له مرجعية، ليس كالمصري له امتداد خمسة آلاف سنة ملوك وفراعنة، ليس كالعربي مثلا في الجزيرة العربية، يعرف نسبه من اليوم إلى جرهم وقحطان وثمود، ليس كالسومريين، ليس كالفلسطينيين، ليس كالفنيقيين.

إميل حبيبي : هذا الكلام سمعته، هذا التحليل سمعته في المغرب أيضا.

الطاهر وطار : لا تقول الجزائري تقول البربري في شمال إفريقيا

إميل حبيبي : إنه لا يوحد الأمة سوى الدين.

الطاهر وطار : هناك جوانب لينة وجوانب متكلسة وجوانب ثائرة، تونس هي جانبنا اللين المرن، هذا الذي يفتح بسهولة، ويدخله الناس بسهولة وينشئون حضارة، يدخله الفينيقيون، يدخله البيزنطيون، يدخله الأتراك، إلى غير ذلك باستمرار يقتحمونه بسهولة.

إميل حبيبي : تحدثت عن المغرب أنا.

الطاهر وطار : نأتي إلى المغرب، نأتي إلى جانبنا الآخر المكبل طوال التاريخ وهو المغرب، المغرب باستمرار فيه دولة قوية، دولة المرابطين، دولة الموحدين، باستمرار خاضعة لسلطان قوي.بينما في الجزائر يهرب التونسيون، يهرب المغاربة، يهربون للجزائر، وفي الحقيقة الجزائر ، تونس ، المغرب، قطر واحد وجنس واحد وعرق واحد وذهنية واحدة ، ونستطيع القول أن جبال الجزائر هي الملجأ

للمتمردين في المغرب العربي وشمال إفريقيا، فلا غرابة أن يستعمل أثناء الثورة التحريرية قادة حركة التحرر الوطني اسم ((الجهاد)) ولو نفاقا وتملقا للجماهير الشعبية، التي لا يستطيعون تجنيدها بمرجعيات أخرى، ولا غرابة اليوم أن يأتي أناس يلتحون ويرتدون ثيابا ويحفظون أحاديث وسورا قرآنية ويستولون على الناس، ويقودون بهم رحابا غير مسره. في روايتي الأخيرة الشمعة والدهاليز التي...

إميل حبيبي : الشمعة والدهاليز هذه لم تصلني بعد.

الطاهر وطار : هذه نشرت في أخبار الأدب، وستنشر قريبا في دار الهلال، ونشرناها في الجزائر ولم توزع بعد، هذه الرواية تتحدث عن هذه الإشكاليات لدى الجزائري، أقول واصفا عقليته : إن يده في جيبه باستمرار، يمكن أن يستخرج نقودا ليكرمك، ويمكن أن يستخرج سلاحا ليقتلك، لا يمكن أن يكون أي شيئ آخر عدا هذين. ولا نستغرب من هذا الخاض الذي يجري في الجزائر، بالإضافة إلى عوامل خارجية أخرى، منها عامل التداخل الثقافي، حتى نتجنب القول المعهود الغزو الثقافي، وأنا أستخدم عبارة التداخل الثقافي الحالي، بحكم تزايد السرعة، بحكم تكاثر اتصال الناس ببعضهم بمختلف الوسائل، منها التلفزة، في كل بيت جزائري هوائي مقعر يمد بثلاثين قناة، وهي كالأكف المفتوحة، تطلب من الله العليم أفلاما خليعة وصدورا عارية وأفخاذا بيضاء، هناك رد فعل طبيعي، أعتقد أنه صحي، لو وجد قيادة وطنية واعية لاستيعابه، لما تمادى الناس ولما أصيبوا بالجنون.

إميل حبيبي : أصيبوا بالجنون؟!

الطاهر وطار : نعم جنون، نعيش حالة جنون، حالة قتل عمياء، حالة طروحات عمياء، هناك شيئ آخر، هناك تمزق ثقافي في الجزائر، نحن لم نعشْ في دولة جزائرية قديمة، مثل الدولة المصرية أو الدولة التونسية أو الدولة المغربية، أسسنا كشعب بعد كفاح مرير، دولة ووطنا لأول مرة في التاريخ، وطنا كبيرا بحدوده العظيمة، واستطعنا بإمكانياتنا أن نحافظ على وحدته حتى اليوم، ولهذا لا فضل لحكومة أو لزعيم أو لجنرال على الشعب الجزائري، لم يمنحه الاستقلال كبورقيبة، أو كما فعل القذافي، وكما يفعل صدام، نحن أسسنا دولة لكل الشعب، إلى درجة أصبحنا شعبويين، الدولة مدينة لنا، وكل تصرف منها غير ديمقراطي، كل تصرف قاسي ديكتاتوري، كل احتقار للمواطن، له رد فعل جزائري طبيعي. في الجزائر، البلد الوحيد الذي تستطيع أن تشتم أي وزير أي رئيس في الشارع، وأستطيع أن أصرح في أي جريدة، بأن ينسحب الشاذلي بن جديد، وبعد ذلك بعام أعين مديرا عاما للإذاعة، وعندما رفض نشر رواية اللاز في سورية، بحكم أنها تمس الثورة الجزائرية، وعندما رفضت في بيروت بحكم أنهم لن يجدوا سوقا لهذه الرواية، طبعت في الجزائر، طبعت الطبعة الأولى والثانية ثم طبعت مترجمة، وكان رد فعل الحكومة على لسان الدكتور أحمد طالب غريبا وعجيبا، إذ قال لمدير النشر : والله ما كان من حقكم أن تنشروا هذه الرواية، لنقل احرقوها اسحبوها من السوق، أقتلوا صاحبها، اسلخوه، وسررت من هذا الموقف، وقلت يخافون مني أيضا.

إميل حبيبي: لماذا يخافون منك؟

الطاهر وطار: لأنني شريك في الدولة الجزائرية، كل جزائري شارك في الثورة التحريرية، هذا ليس نقدا من الخارج، هذا نقد ذاتي، من حقي أن أقول رأيي ـ هذا النقد ـ، فأنا ساهمت في الثورة التحريرية قدر المستطاع، وانقطعت عن التعليم سنوات، وورثت أمراضا عديدة، منها قرحات مختلفة، ورأسي مرفوعة، وهم يعرفون ذلك، وهذا حال كل الجزائريين. الشرخ الكبير في المجتمع الجزائري هو اللغة الفرنسية، هو نمط حياة أقلية تتلاشى وتتقلص، وبقي منها الباقون أحياء فقط، يتشبثون بمواقع إدارية، يتشبثون بمواقع في الجامعات، نشيطون لهم خيوط متينة مع المؤسسة الفرانكوفونية الفرنسية، مثلما للبلجيكيين الفرنسيين، مثلما للكنديين الفرنسيين، مثلما للسنغاليين الفرنسيين، مرتبطين تمام الارتباط بالمؤسسة الفرنسية الفرانكوفونية، وصاروا يتوهمون مثلما كان الأقدام السود في الستينات يتوهمون أن الجزائر عدة شعوب، من جملة هذه الشعوب الشعب المفرنس، كما تذكرون أستاذ حبيبي، عندما كنا في مركز العالم العربي، أعد أحدهم والذي يتباكون عليه اليوم (الطاهر جعوط)، أعد كتابا عن القصة الجزائرية والثورة التحريرية، فأورد كل من كتب باللغة الفرنسية، وأقصى كل ما كتب بالعربية، حتى وإن كان مترجما إلى الفرنسية ليؤكد بعد ثلاثين سنة (لم تكونوا حاضرين في هذه الندوة، هذه الندوة كانت خاصة بالذكرى الثلاثين لاستقلال الجزائر عام 1993) قلت: أقصى كل ما كتب بالعربية، فثرت وثار معي الدكتور جمال الدين بن شيخ، والمرحوم «جان ديجو» الناقد المتخصص بالأدب المغاربي، فاعتذر اعتذارا أقبح من ذنب، وقال والله لم يكن لدينا وقت للترجمة (بينما هناك نصوص أصلا مترجمة)، هنا يريدون أن يؤكدوا أن في الجزائر شعبا فرنسيا وأن في الجزائر فرنسا لا تزال موجودة، وأن هذه القضية قضية العروبة والتعريب، قضية ثانوية جدا وهامشية، وأن هناك قضية أهم منها هي القضية البربرية، هؤلاء الناس أضافوا زيتا على نار الصراع الحضاري والعالمي، وارتبطوا بالسلطة إرتباطا بشعا، أذكر أن المرحوم مالك حداد رحمه الله، الوحيد الذي أرسل برقية ليلة انقلاب 1965، انقلاب الهواري بومدين على بن بلة، وأيد العملية، كيف يصح لشاعر وروائي وفنان أن يبارك الدبابات تحاصر المجتمع المدني، تحاصر رجلا يقيم في شقة متواضعة، رجلا أعزل، رغم أنني لا أتفق مع بن بلة كثيرا، وكانوا باستمرار، هؤلاء المفرنسون، رؤساء التحرير ومديري الجرائد، وهم مديرو المؤسسات الإعلامية، الإذاعة والتلفزيون، مدير التلفزة مفرنس، ومدير الإذاعة مفرنس أيضا، وكانت مديرية الثقافة في وزارة الإعلام قبل إنشاء وزارة الثقافة، دائما مفرنسة ابتداء من مالك حداد الى الصديق الى غير ذلك أكثر من هذا يعين أبو بكر بالقائد والذي قتل أخيرا، على رأس وزارة الثقافة، وهو مفرنس وتعليمه ثانوي فقط، وليس أديبا أو كاتبا، زوجته فرنسية نورماندية. يعني جرح كبير يحدث في الشخصية الجزائرية بعد ثلاثين سنة من الاستقلال يتغنون بالديمقراطية، بالانفتاح الاقتصادي بالتعددية إلى غير

ذلك، يطالبون بالإنتخابات، تجري الانتخابات، يشرف عليها أحزاب، بعد ذلك يشكلون منهم، رؤساء ومدراء عامين للشركات الوطنية، بعض الضباط المتقاعدين، بعض الكتاب الأساتذة في الجامعة، يشكلون لجنة حماية الجمهورية، هذه الجمهورية التي لم نر وجهها منذ انقلاب الهواري بومدين1965 .

كان باستمرار مجموعة في الخفاء تعين القائد والمسؤول، لم نعرف أبدا جمهورية بالمعنى الحقيقي، وأقاموا ضجة ولم يقدروا عمق الاختلاف بين النخبة الحاكمة وبين الجماهير الشعبية، لم يقدروا الاختلاف بين النخبة المثقفة وبين الجماهير الشعبية، لا يعرفون أن النخبة الحاكمة في نظر المجتمع هي الوجه الأخر للاستعمار، لأنها لم تحل مشاكل المجتمع، وصارت لها تصرفات شاذة وغريبة من رشوة ومن استيلاء على الأرزاق، ومن محسوبيات إلى غير ذلك وهي الوجه الأخر للاستعمار، الذي يستخدم لغة الاستعمار، وينظر إلى النخبة حتى وإن كانت في المعارضة بما فيها الطاهر وطار، وإن كانت في السجون على أنها الوجه الأخر للسلطة، إذا لم تكن اليوم في الحكم فستكونون غدا، وتعلمون في عالمنا العربي، في بعض البلدان، كثير من المثقفين قليل من العسكر، وفي بعض البلدان قليل من المثقفين كثير من العسكر، ولا نستطيع أن نذكر أمثلة كثيرة، ولا حكم بدون عسكر ولا معارضة بدون عسكر، هم كهذا الآن ينبغي معالجته بموضوعية، وهذا موضوع أخر.

إميل حبيبي : أستاذ، تجربتي المأساوية الشخصية، علمتني أن أجدادنا صدقوا في العديد من الأمثال التي توارثناها، ومنها أن المرء لا يستطيع أن يحمل بطيختين في يد واحدة. وأنا كدت أن أحطم البطيختين، بطيخة الانحياز السياسي الحزبي وبطيخة الصدق الأدبي، الصدق صدق الطبيعة نفسها، ولكنني بعد هذا العمر الطويل عاجز عن الترفع عن وعثاء السياسة، تلك مسألة أخرى، وأجد تجربتك أيها الزميل العزيز تشبه تجربتي، فما هي مسألتك في هذا المضمار؟، ماهي قضيتك، أنا شخصيا لم أستطع أن أتخلى عن العمل السياسي، ولكني واثق بأننا لا يمكن أن نحمل البطيختين في يد واحدة، ماهي تجربتك؟

الطاهر وطار : مثلما قلتم، تكاد تكون تجربتكم بنفس المسار، أنا لست في أي حزب الآن.

إميل حبيبي : ولا أنا.

الطاهر وطار : ولا أشتغل في السياسة إلا إذا سئلت عن موضوع، أعطي رأيي، وعندما أجلس إلى طاولة الكتابة أعالج عادة المواضيع السياسية، لأنه صار لي شبه انحراف مهني، فمنذ فتحت عيني وأنا في خضم السياسة، حتى وإن أغلقت أذني بالرصاص، فسأمارس السياسة، المشكلة منذ بدأت العمل، هو البحث عن البراءة عن النزاهة، عن الصدق، وكثيرا ما يختلط لدي العمل الإبداعي بحياتي اليومية، حتى مع زوجتي، حتى مع ابنتي، زوجتي لا تحمل أصلا مكياج، معناه أنا أقول لها أنا أريد أن أرى وجهك باستمرار بدون مساحيق، وكذلك إبنتي أصبح عمرها 18 سنة، تعلمت ألا تضع المساحيق على وجهها، ربما نحن قديسون

جدد، حتى لا أقول أنبياء احتراما لمشاعر المؤمنين.

إميل حبيبي : يقال عن أدبك أنك أصبحت تميل إلى الغموض والفنتازيا، فهل حالك حال ذلك الذي في فمه ماء، وهل ينطق من في فيه ماء، وهل كتب علينا في بلادنا، كل بلادنا أن نموت شهداء، أم يحق لنا أن ننتهج طريق كليلة ودمنة، حتى في هذا الزمان المتقدم، هل فهمتني؟؟، أنا أتساءل؟!

الطاهر وطار : واقعنا أقوى من الكلمات تماما أقوى من الأدب، يفرض علينا حالات من الصرع قد تكون طويلة، وقد تكون قصيرة، ولكن بالنسبة لي منذ رواية الزلزال أستعمل ثلاث مدارس، أستعمل المدرسة الواقعية، وأستعمل التجريب، وأستعمل شيئا من التراث، شيئ من ألف ليلة وليلة، من كليلة ودمنة، ساطيرنا، قالت لي أكادمية روسية، سوفياتية سابقا : إنكم في العالم الثالث (ذكرت لي إسمكم وأسماء أخرى)، أضفتم للواقعية الاشتراكية واقعية جديدة، واقعية مثلا ليس بطلها إيجابيا مثلما عندنا، بطلها جماعة أحيانا، أحيانا بطلها مدينة وليس شخصا. لنا ظروفنا لكن أعتقد أنه لابد من الشهادة، لابد، لا نطلب من جميع الناس إن يستشهدوا، ولكن لابد من الرباط، أنا أؤمن أن لكل أمة في كل عصر ينبغي أن يكون لها مسيحها، الأديب المصلوب وإلا فالأجيال القادمة بعدنا لن تجد قدوة، حتى في رواية اللاز لم أتح الفرصة لزيدان ليهرب، بل دفعته للشهادة كمثقف عن دراية وسبق إصرار.

إميل حبيبي : هذا الأمر طبيعي، منذ ذلك الوقت، منذ قرأت اللاز، أتساءل هل يحدث؟، هل على الرائد إذا سمح له أن يتراجع وأن يخرج من الأزمة التي يعيش فيها، هل عليه ألا يخرج هل عليه أن يستشهد مثلما فعلت بزيدان؟، مثلما أشعر ربما أشعر أنك تفعل بنفسك؟

الطاهر وطار : أفعل بنفسي هذا وأقبل على الشهادة، من جميع الأطراف، لأن التاريخ لن يسير إلابهذه الشهادات، حتى وإن تحولت إلى حكايات للأطفال، ولكن في لحظات معينة تحتاج فيها الشعوب إلي شمعات في دهاليزها، هذه الشمعات تكون أبطالا تكون أدباء وكتابا، والحلاج عندما مات كان يعرف أنه سيموت، وغاليلو مات ليؤكد أن الأرض مستديرة، وكان يعلم أنه سيموت.

إميل حبيبي : غاليلو لم يمت، لم يمت، غاليلو تراجع.

الطاهر وطار : غاليلو تراجع ؟!

إميل حبيبي : نعم غا ليلو تراجع ، الذي لم يتراجع هو تلميذ غا ليلو.

الطاهرو طار : هذه المعلومة جديدة بالنسبة لي . ولكن المشهور غا ليلو ، وليكن تلميذه .

إميل حبيبي : هذه من القضايا التي أثارتني، إن رجال الفكر يصورون أن جاليلو لم يتراجع ، بينما هو تراجع ، الاخر سأذكر اسمه، هو الذي لم يتراجع، غاليلو تراجع تراجع تكتيكي، من أجل أن يستمر في عمله العلمي الإبداعي، وهذه القضية، وفي يوم من الأيام كتبت رواية لكع بن لكع، انتقدت لويس عوض لأنه قيل دفاعا عنه أنه يساير حتى

يستمر في إعطائنا أدبا جديدا. أنا الآن مع لويس عـوض. لماذا يجب أن نموت شهداء ولا يكون أمامنا غير هذا الطريق، أنا لا أقـول أن تتـخلى عن الصـدق في مشـاعـرك وفي مـبـادئك، لا أقـول هذا ولكن أقـول : إنه يحق لنا أن نـصـمـت أحيانا، حتى نستمر في إبداعنا.

الطاهر وطار : أنا مـعـكم في هذا الطرح، الشـهـادة لاتعني الحـمـاقـة أو الهـوج، آخـر حل يتـوصـل له الإنسـان يتـوصل له المبدع، بعد رحلة متـعـددة التشعبات متعددة الطرق، وأنا الآن أدعو المثقفين الأدباء الكتاب ونفسي إلى عملية إعـادة تجـديـد، إعـادة التكـوين،إعـادة تصحيح المعلومات، تصحيح المفاهيم تجاه العصر، أقنع نفسي أن جدار برلين سقط فعلا، أقنع نفسي بأن عمار موجود فعلا في الأرض المحتلة، في الضفـة الغربيـة وفي غزة، أقنع نفسي بأن الثورة صارت تسمى إرهابا، حتى أن القائد الذي كان يزعم بأنه صاحب المثـابة الثـورية، وهو القذافي، أقتنع باستعمال عبارة الإرهاب عن نفسه، لأن هناك متـغيرات، وهناك صحوة ينبغي أن تلازم المبدع، ينبغي أن تكون عيناه مفتوحتين باستمرار، الشيء الوحيد الذي لا يجب أن نتخلى عنه، هو الانجذاب التلقائي نحو الصدق.

إميل حبيبي : أوافق معك كل الموافقة. أنت أيضا حطمت المساطر التي يحملها النقاد التقليديون، كما أفهم من أعمالك، أصبح الأنا لديك منطلقا نحو الجماعة، المجتمع، وأصبح المجتمع حصيلة ما لايعد ولا يحصى من هذه الأنا إذا صح التعبير، إنه طريقنا لتوكيد المشترك في المجتمع، بعد أن كنا لانرى إلا الاختلاف الطبقي منه، فما هو واجب المبدع باعتقادك في هذا الوقت، والأوقات المتـغيـرة، رؤية الصراع الطبقي أم إبراز المشـتـرك، أنا شخصيا عندما كتبت المتشائل، سألوني إلى أي طبـقـة تنتـمي شـخـصـيـة سعـيـد أبي النحس، في البداية أصبت بالبلبلة، لكني فيما بعد فهمت أنني عفويا أتحدث عما هو مشترك، المشترك هو الاتكالية، البحث عن الخلاص عـبـر العـزيـبـة إلى أخـرى، سـعـيـد أبي النحس يمثل المشـتـرك في مجتمعي، وليس في مجتمعي فقط بل كل المجتمـعـات المقـهـورة. أنا أسألك ، أوجـه إليك هذا السـؤال، وأنا ربما يجب ألا أستبق جـوابك أنت أيضا، وعلى الرغم منكم أنت أيضا، تبحث عن المشترك، ما يوحد المجتمع وليس ما يمزقه.

الطاهر وطار : أعتقد أن هذا تخصص في المهنة، هو تجنب العمل الذي يتوجب على المناضل الحزبي، في خلية أو نقابة، للتفرغ والنظر إلى القضية بمجملها، من جميع جوانبها، ومن جميع مسامها، وهذا تخلص سليم وصحيح، توجه نحو الالتزام الحقيقي وليس الالتزام مثلما كان، تعليق قـواعـد الواقـعـيـة الاشـتـراكـيـة التي هي واقـعيـة الأدب وشـعبـيـة الأدب وحـزبيـة الأدب وطبقية الأدب، هذا السمو بالنضال أخـتـصـاصي، وربما أرتكبنا هفـوات في صبانا، بأن نصبنا أنفسنا مكان الزعـمـاء الحزبيين، بينمـا نحن نختلف معـهم كل يوم، نختلف معـهم في حـالات الصـدق، مسارنا واضح، بينما مسارهم يتغير كل يوم حسب المعطيات السياسية وحسب التكتيكات . بالنسـبـة لي هناك ثوابت وهناك متغيرات، من جملة هذه الثوابت العامل ، لا أقول الطبقة العاملة، العامل الذي في مجموعه يشكل عمالاً عديدين، هذه المصلحة ثابتة تتـمثل في ظروف

عمل أحسن وظروف معاش أحسن، هذا ثابت أعتقد أن هذه هي الماركسية الحقيقية، وأعتقد أن لينين لو يعود الآن يتخذ نفس الموقف باعتبار ماجد، لا يمكن التحدث عن الطبقية في ليبيا، لايمكن التحدث عن الطبقة في الكويت، حتى في أوربا الآن لا يمكن التحدث عنها، لأنه اختلط العامل بالعاطل بالمساهم، هناك معطيات جديدة، أنا وضعت نفسي في هذه الرواية في ساحة أول ماي في الجزائر العاصمة، حيث يتظاهر ما يزيد عن 120 ألف شاب يحملون المصاحف، ويهتفون: عليها نحيا وعليها نموت، لا إله إلا الله، عليها نحيا وعليها نموت، تساءلت لو أن لينين يقف موقفي هذا، ماذا سيكون موقفه؟ أو على الأقل ماذا سيقول، قلت سيقول: ماذا سيخسر المشتغلون وماذا سيربحون؟ لا يمكن للينين أن يتخذ موقفا جاهزا هو الإقصاء والرفض، قلت لو كان ماركس ماذا يقول، سيقول أن البرجوازية عجزت عن تحقيق ما وعدت به الناس وارتكبت أخطاء، ويروح يحلل ويبحث عن الأخطاء. هنا كأديب أتجاوز الحالة متمسكا بثابتي، أذهب إليه من كل مسامه، في رواية الزلزال حملت الشيخ بو لرواح، وهو رجل إقطاعي رجل متدين تدينا كاذبا طوال الرواية، وكنت صادقا أمينا معه، وعكست كل ما يفكر فيه بصدق، حتى أن بعض الناس اتهمني بأنني تفاعلت وتعاطفت معه، وفي الحقيقة لا، أنا كنت أعلم أنه موجود في الحياة، وأنه ينبغي علي أن أعكس رأيه ونظريته، ليس سخرية، ولكن من أجل إحداث التفاعل في المجتمع، ربما عامل الموقع بيني وبينكم، كوني أقع في منطقة يجري فيها صراع، حيث كل شيئ حقيقي، ليس فقط صراع اقتصادي سياسي ثقافي، وليس حالة تجريبية، مثل بعض البلدان، مثلما عندكم جيئ للصراع مذاق أخر وطعم أخر وشكل أخر.

إميل حبيبي: أستاذي هل من الممكن بكلمات موجزة، أن تستعرض لقرائنا في الشرق أعمالك الأدبية، واحدة وراء الأخرى، هل من الممكن؟، أحملك أكثر مما أستحق أنا أن أحملك.

الطاهر وطار: هناك مسرحيتان نشرتا في مجلة الفكر التونسية بعنوان: «على الضفة الأخرى»، و«الهارب». ثم مجموعة قصصية نشرت في تونس 1961 هي «دخان من قلبي». ثم هناك توقفت حوالي أربع سنوات بعد الاستقلال، استيعابا لما حدث، وللوضعية الجديدة.

بعدها كتبت مجموعة «الطعنات» ثم أنهيت «اللاز»، وعلى هامشها كتبت «رمانة»، وهي رواية قصيرة، ومجموعة قصصية قصيرة «الشهداء يعودون هذا الأسبوع» ثم عام 1987 كتبت رواية «الزلزال» بعدها «الحوات والقصر» بعدها بسنة رواية «عرس بغل» ثم رواية «العشق والموت» في الزمن الحراشي - بعد موت بومدين توقفت قليلا أيضا، أستيعابا لما حدث. ثم كتبت رواية «تجربة في العشق» بعدها بسنتين كتبت رواية «الشمعة والدهاليز» وكنت أعتقد أن تجربة العشق والموت في الزمن الحراشي انتهت، ولكن الأحداث التي تلت ذلك، أجبرتني على العودة فكانت «الشمعة والدهاليز». لدي كتابات ومقامات لم أنشرها، ولن أنشرها، باعتبار أنني لا أنشر إلا الإبداع فقط.

إميل حبيبي : لد... ...رِدة ثقافية باسم الجاحظية، لماذا هذ... الإسم؟

الطاهر وطار : نعم ، هذه الجمعية أنشأتها مع المرحوم يوسف سبتي الذي كان أمينا عاما لها ، والذي اغتيل على أيدي لا نعرف هويتها، أنشأناها حالة وسطية بين المتشنجين المفرنسين، والمتشنجين المعربين، بما فيهم الإسلاميين ، قلنا أن الجزائر مقبلة على حالة غياب العقل، حالة اللاعقل، وعلينا نحن كعقلانيين أن نظل يقظين، بحثنا عن أسماء جزائرية لكي نسمي جمعيتنا، وللأسف لم نجد في تاريخنا الحديث إسما يرتفع للمستوى الإنساني الكامل وقيم الأدب والعقل معا، وكان لابد لنا من مرجعية تؤكد هويتنا وإمتدادنا في التاريخ، نحن في الجزائر مهما كان لدينا بعض الأعراق، خمسة عشر قرنا ونحن نتفاعل في هذه اللغة وفي هذا التراث، وسواء كنا نصلي أو لا نصلي فنحن في مجتمع إسلامي، أسمينا جمعيتنا الجاحظية، المفرنسون يسمونها الجاهدية، ويظنوننا إرهابيين إسلاميين، في الأول انضم إلينا الكثير من المثقفين يساريين ومفرنسين، ثم فجأة بسرعة هرب اليساريون والمفرنسون، لأننا تشبثنا بألا تكون الجمعية تابعة لأي حزب وتكون جمعية فوق الأحزاب وأن نخلص الثقافة من الهيمنة السياسية نلتقي بالتسامح ونسمع بعضنا ولا نسأل بعضنا من أي حزب، والناس تعودوا على تسييس كل شيء، تسييس الحياة ، الموت ، تسييس الرواية، وصمدنا سنوات، قتل المرحوم يوسف سبتي ورثيناه بكلمات دقيقة جدا، راعينا فيها ألا تستخدمها السلطة كسلاح ، كقميص عثمان ، وأصابع نائلة .

وصلنا الآن إلى إصدار عشرة أعداد من نشرتنا التي أسميناها «التبيين»، وخمسة أعداد من مجلة القصيدة، وهي مجلة خاصة بالشعر المغاربي الحديث، وأنشأنا دار نشر لها قاعدة مادية، تتمثل في مطبعة كاملة ، وقاعة للمحاضرات نعلم فيها الموسيقى أيضا، وواحدة للكمبيوتر، وننجز في السنة من 30 إلى 40 ندوة وأمسية شعرية ولو أننا في السنة الأخيرة 95/94 وموسمنا يبدأ من شهر «9» إلى أخر شهر6 ؛ عانينا غياب الجمهور، والناس يخافون من التجمع في مكان واحد خوفا من انفجار العربات ولكن الجاحظية في مأمن، لم نهدد من أي طرف لحد الآن، هناك محاولة من قبل السلطات لتدجيننا ، ولكننا كنا صارمين وصامدين، مما أدى بوزارة الثقافة إلى شطب اسم الجاحظية من قائمة الجمعيات المستفيدة من دعم الأمة ودعم الدولة . وأقول للمعربين إن الجاحظية في مدينة كمدينة الجزائر - وهي مدينة عمالية تقريبا مدينة ميناء ككل المدن الموانئ - أقول لهم هذه غرناطة ، هذه قلعتكم الأخيرة ، وأقول لأصحابي المفرنسين هذا خندقكم الأخير، إما أن تكونوا في الجاحظية ، وإما أن تكونوا في باريس في فرنسا ، لأنه لا مجال لهم خارج هذا المنبر . هناك إشكاليات نعانيها : تعود الناس في البلدان التي عرفت الحزب الواحد، على مد اليد والتسول فقط ، كل الناس يريدون الأخذ ولا يعطون ، هذه عادة سيئة ونريد كسرها ، ومع ذلك للجاحظية مكانة طيبة في المجتمع الجزائري ، ولها امتداد عالمي ، شاركنا في مسرحية تجريبية في مهرجان القاهرة التجريبي، ودفعنا نحن التذاكر من

جيوبنا، وفرقتنا ذهبت على نفقتها نفقة الممثلين ومدير الفرقة، وشاركنا في باريس في معرض الكتب والمجلات أيضاً، الأخت عضو المكتب التي مثلتنا مع شاعر محترم هو عمار مرياش، دفعا ثمن التذكرة من جيبهما تطوعا.

إميل حبيبي: من هي؟

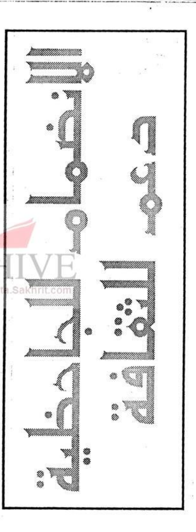
الطاهر وطار: غنية سيد عثمان، طالبة ماجستير وشاعرة، تحسن العربية وتتكلم البربرية، نشيطة وجميلة أيضاً.

إميل حبيبي: أمام هذا الحديث عن الجاحظية يوصلني إلى سؤال: هل من تأثير للكلمة، هل من تأثير للمبدع؟ أو نحن كنا وسنبقى هامشيين بالنسبة إلى السياسة؟

الطاهر وطار: التأثير يبدأ من اقتراب المبدع من الناس، يخلق علاقة جديدة في الجزائر على الأخص، لأنه عادة يتصور الناس أن المبدع يعيش في برجه العاجي قريبا من الضباط قريبا من شركات الخطوط الجوية، أنا مثلا كسرت هذا وأصبحت كلما دخلت مكانا أو مشيت في الشارع، الناس تقول عمي الطاهر، حتى العجائز يقولون عمي الطاهر، أحيانا أدخل محل تاجر لأشتري شيئا ما فيهديني شيئا من عنده وهو يردد: الشيخ الشيخ. الناس أحسوا أن المبدع في هذا الظرف العسير هو جزء منهم قريب فهو معرض لنفس المصير، نؤثر في الأطفال الذين نعلمهم وغيرنا كثيرا من عاداتهم وسلوكاتهم، لم نصل إلى الجمهور العريض، مايزال الحديث مونولوج بين الشعراء، بين الروائيين، بين المثقفين، وأعتقد أن هذه أزمتنا في العالم النامي، وخاصة في عالمنا العربي، أو أننا شريحة أو فئة مثل الزيت، لا تختلط بالماء إلا عند خضها.

إميل حبيبي: كنت نصيرا حقيقيا للشعب الفلسطيني، في حقه بتقرير مصيره بنفسه وبحسب قدراته، فما رأيك بالنهج الصعب والمسؤول الذي تنهجه القيادة الفلسطينية، بارتضاها العودة إلى بلادها من باب المسيرة السلمية الحالية، حتى ولو كان أضيق من ثقب الإبرة وهو كذلك، مارأيك؟

الطاهر وطار: أنا عبرت عن رأيي في تصريحات عديدة، وفي جلسات، وكنت تنبأت في روايتي - تجربة في العشق - وقد لامني على ذلك بعض الناس، بأن أبو عمار سيكون في يوم من الأيام ليس رئيسا وليس ملكا وليس إمبراطورا وليس أميرا، ولكنه حاكم، والغريب أن ما حدث كما لو أنه صفحات من كتابي، قلت ستتحرر فلسطين بقدرة قادر، وسيطلب من الذين في الخارج أن يعودوا بدون سلاح. وقلت كيف نعتبر أبو عمار في حالة الاعتبار العادي، أنا أكبرت هذه، واعتبرتها شهادة جديدة، وهي عملية تواضع كبير من طرف زعيم محترم، لا أحب شكله الخارجي، لا أحب لباسه، خاصة النياشين التي يعلقها على صدره، ولكن أحب فيه الرمز الفلسطيني، أحب فيه حبه لفلسطين، هذا الرجل تواضع لحد أن يصبح قائد عربة في مسالك وعرة، يجلس مع خصمه الأزلي، ساعات وساعات والله يعلم بما يسمع من كلام داخل الجلسات، ليقول لنفسه وللفلسطينيين، إن موضعي في غزة أفضل من موضعي في تونس أو بيروت، إن الإمكانيات التي كانت بعيدة ألف كيلو متر صارت بين أيديهم، أكبرت فيه هذا



وواقعيته، فهمه للأنظمة العربية وللمتغيرات الجديدة في العالم، اقتناعه أن الثنائية انتهت ،وأن القطبية انتهت، وأن العالم أصبح قطبا واحدا؛ هو الولايات المتحدة الأمريكية، اقتنعت أن هناك مادة جديدة أضيفت لمادة كميائية، تؤدي إلى تفاعل جديد، يعطي نتائج مهما كان الحال هي أفضل مما كان عليه الحال، حتى فكرت أن أكتب في صحيفة ما، أحيي فيها هذا الرجل الذي لا أحب نياشينه.

إميل حبيبي : نحن سنكون سعداء لو استطعت أن توجه هذه الكلمة عبر مجلتنا الجديدة «مشارف»، لدينا مجلة لأول مرة نصدرها، فلسطينيون من الداخل ومن إسرائيل، وفلسطينيون عائدون. هذا نعتبره...

الطاهر وطار : ...التفاعلات الكيماوية

إميل حبيبي : نعم، أستاذنا، حبيبنا، هل ننتظر منك عملا أدبيا في المدى القريب؟؟

الطاهر وطار : جمعت مادة لمجموعة قصصية، وأنا دائما لا أكتب رواية جديدة حتى يخرج العمل السابق للناس، لكي أرتاح منه، وفكرت أيضا بكتابة مذكرات عن تجربتي كمدير عام للإذاعة 18 شهرا، لأعالج المشكلة الجزائرية، وجزء من الواقع الحالي. الكتابة حالة صرع عندما تأتي تأتي...

قضايا فكرية

العقل والحرية عند المعتزلة:

العظمة والبؤس

إبراهيم سعدي

إن بروز العقل كإشكالية معرفية ومرجعية في قضايا العقيدة قد ارتبط بظهور علم الكلام وبالذات بمدرسة المعتزلة. وقد تبلور العقل المعتزلي في مرحلة اكتمل فيها الإسلام كحركة توسع جغرافي واستقر كمجتمع متعدد الديانات، وكدولة انعكس فيها الصراع السياسي في شكل إيديولوجيات دينية تدعي كل واحدة منها امتلاك الحقيقة الربانية. والنظر إلى حركة المعتزلة في سياقها التاريخي يجعلنا نكتشفها كحركة تقدمية ساهمت بقسط وافر في النمو الحضاري للإسلام، فاتجاهها العقلاني جعل منها تيارا ذا نزعة إنسانية تجلت في تعاملها الإيجابي مع الفكر البشري لا سيما مع الفلسفة اليونانية. وقد نشطت حركة الترجمة منذ أيام المنصور (ت 775م صديق عمرو بن عبيد المعتزلي (80هـ/144هـ)، لتبلغ ذروتها في عهد المأمون (188نم218هـ) لما أصبح الاعتزال المذهب الرسمي للدولة. وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن الاتجاه العقلي عند المعتزلة قد شكل الأرضية التي سمحت بتبلور الفلسفة الإسلامية بالمعنى الدقيق فيما بعد في القرن الثالث الهجري، فالمعتزلة بهذا المعنى هم أسلاف الفلاسفة في العالم الإسلامي وروّاد النزعة الإنسانية التي سوف تبلغ ذروتها مع الفلاسفة أمثال الكندي وابن رشد، دون أن يترتب عن ذلك

قطيعة مع الدين ، سواء عندالكلاميين أو عند الفلاسفة.

ويبدو الاتجاه نحو البحث العلمي امتدادا طبيعيا للعقلانية إذا ما نظرنا إلى الاهتمامات ذات الطابع التجريبي التي نجدها مثلا عند إبراهيم النظام أحد أقطاب المعتزلة في مجال علوم الطبيعة، إلى جانب ما أورده الجاحظ في كتاب «الحيوان» عن تجارب وملاحظات واستقراءات في العلوم تتصل بدراسة الفلك والحيوانات خاصة ، كان يقوم بها أعلام المعتزلة. أضف إلى ذلك أن المعتزلة كانوا أدباء وشعراء ورواة ونقادا وزهادا مما يجعل منهم أبرز طبقة مثقفة عرفها الإسلام . بذلك نجد العصر الذي شهد ازدهار حركتهم : زمن المأمون والمعتصم والواثق ، الخلفاء الذين تمذهبوا بمذهبهم ، هو في آن واحد العصر الذهبي للحضارة الإسلامية. فالنزعة العقلانية قد رافقت الأطوار التي كان فيها المجتمع الإسلامي في حالة تقدم وقوة ، بينما أطوار الإنكماش والتراجع كانت تفرز الفكر الحافظ، فكر الانغلاق والجبر والتصوف كما في عصر الغزالي. لذا ليس غريبا أن نجد الاستفاقة الفكرية التي شهدها العالم الإسلامي في القرن التاسع عشر ، كما تجلى عند زعماء الإصلاح أمثال أحمد خان ، ومحمد إقبال ، وجمال الدين الأفغاني ، ومحمد عبده ، تقوم على برنامج يتمحور حول إعادة الاعتبار للعقل وتأكيد الطابع العقلاني للدين والاستفادة من تجارب الإنسانية. فتأكيد المعتزلة على أهمية العقل بتطبيقاته المختلفة وبما يستلزمه من تفتح على الإنسانية ، لما في ذلك من إثراء للذات، يبقى برنامجا جديرا بأن يكون مدخلا إلى الحداثة في المجتمعات الإسلامية المعاصرة.

وإشكالية العقل والنقل التي تعد محورا رئيسيا في فكر المعتزلة تحيل في وجه من أوجهها إلى إشكالية الدين والدنيا. وقد حاول المعتزلة إيجاد حل لها بتأسيس الدين على العقل، أي بجعل العقل حكما ومرجعا في أمور الدين والعقيدة ، وهم بذلك يرفضون الاتجاه الذي يؤسس سلطة الدين على النص والنقل لا غير والحقيقة أن هنا نضع إصبعنا على جوهر الخلاف بينهم وبين « أهل السنة والجماعة»، ومن المعلوم أن المشكل لا يزال مطروحا إلى اليوم كما يدل على ذلك استمرار الصراع في المجتمعات الإسلامية حول مسألة الشرعية وما يتصل بها ، في جدل حول الحداثة والأصالة وغيرها من الصيغ المقترحة على الفكر السياسي والثقافي العربي الحديث.

ويمكن اعتبار مبدأ حرية الإنسان في اختيار أفعاله، وهو المبدأ المؤسس على قدرة العقل على الفرز والإدراك، كمساهمة من المعتزلة في تحرير الدين من التوظيف الآيديولوجي . فمن المعروف أن الحكم الأموي كان يشيع مبدأ الجبر والإرجاء لأغراض سياسية،

وقول المعتزلة بالحرية والاختيار هو مبدأ يجعل كل سلطة مسؤولة عن أفعالها شأنها في ذلك شأن الأفراد٨,

مع ذلك فإن أي قراءة عصرية للفكر المعتزلي تقتضي أن تدرج في برنامجها نقد هذا الفكر، ذلك أن حركة المعتزلة الصعيد النظرية أو على صعيد الممارسة لم تخل من مفارقات وتناقضات، لكنها مفارقات وتناقضات تمثل في حد ذاتها مادة خصبة للتأمل والاعتبار، وإن أول ما ينبغي نقده في المعتزلة هو تصورهم للعقل. فحينما جعلوا هذا العقل كاشفا عن جوهر الدين وحقيقة الله فإنما في الحقيقة قاموا بتديينه وتنصيبه كمرجع لا يختلف من حيث الوظيفة وحتى من حيث المقام عن الوحي وعن الكتاب. بل إنّ المعتزلة جعلوا العقل في سلم الاستدلال مقدما حتى على الكتاب والسنة. ففي كتابه «فضل الاعتزال وطبقات المعتزلة» يقول القاضي عبد الجبار: «والأدلة، أولا: دلالة العقل، لأنه يميز بين الحسن والقبيح، ولأن به يعرف أن الكتاب حجة، وكذلك السنة والإجماع. وربما تعجب من هذا الترتيب بعضهم، فيظن أن الأدلة هي: الكتاب والسنة والإجماع فقط، أو يظن أن العقل إذا كان يدل على أمور فهو مؤخر، وليس الأمر كذلك» (1). وهذا يعني أن مبدأ « قال الله، قال الرسول لا يعتبر حجة» على حدّ تعبير حسن حنفي (2).

وقد يتساءل المرء من أين للعقل كل هذه السلطة التي نسبها له المعتزلة؟ والجواب عندهم أن هذا السلطان مستمد من الله، فالله تعالى كما يقول القاضي عبد الجبار « لم يخاطب إلا أهل العقل»(3)، فهو الذي جعله كما يقول الماوردي «للدين أصلا وللدنيا عمادا» (4). لكن إذا كان العقل كذلك فإن مقولاته تكف عن أن تكون اجتهادات بشرية قابلة للصواب والخطأ، بل تصبح حقائق ذات صبغة ربانية، ومن الطبيعي والحال هذا أن تظهر كل معارضة في الرأي كخروج عن الدين ذاته. وهذا ما حدث بالفعل حينما راح المعتزلة يمارسون أسلوب تكفير المعارضين لآرائهم. وإذا علمنا أن المبدأ الخامس والأخير من مبادئهم وهو الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ينبغي من وجهة نظرهم تطبيقه حتى بحد السيف، أدركنا أن عقلانية المعتزلة المتعالية والدوغمائية تحمل في طياتها بذور العنف واللاتسامح. بذلك ليس غريبا أن نراهم يتحولون من حركة تعتمد على قوة العقل إلى حركة تعتمد على عقل القوة، أي على الدولة كجهاز قمع عندما أصبح مذهبهم المذهب الرسمي للحكم في عهد المأمون والمعتصم والواثق. فنرى السجون في عهدهم تمتلئ بمساجين الرأي، وكان معظمهم من أهل الحديث و من القائلين بأولوية النقل وتبعية العقل، وكان من أشهر هؤلاء المساجين الإمام أحمد بن حنبل. إن تديين المعتزلة للعقل وتصورهم إياه متعاليا لا

يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه ، قد نزع عنه صفته كظاهرة إنسانية ونسبيته. ويبدو أن أبا عثمان الجاحظ قد حدس هذه النسبية و أدرك الطابع التطوري للفكر البشري حينما قال : « ينبغي أن يكون سبيلنا بعدنا كسبيل من كان قبلنا فينا ، على أنا قد وجدنا من العبرة أكثر مما وجدوا، كما أن من بعدنا يجد من العبر أكثر مما وجدنا.. » (5) لكن حدس التاريخ هذا لم يعرف أي بلورة سواء عند الجاحظ نفسه أو عند غيره من المعتزلة، فهؤلاء لم يدركوا تاريخانية الفكر والعقل، وهم في ذلك أبناء عصرهم ، وكونهم نصبوا العقل مرجعا في إدراك حقيقة الدين لا يختلف في الحقيقة من القول بأن العقل هو الناطق باسم الله وليس مجرد وسيلة بشرية يفكر بها الانسان فيه تعالى. والواقع أن كل معرفة في هذا المجال، نقلية كانت أو عقلية ، لا تعدو أن تكون معرفة بشرية محكومة بشروط إنسانية، تاريخية واجتماعية. فكما يقول محمد أركون : « إن التعاليم الإلهية لا يعرفها الإنسان ولا تتقيد بها إلا عن طريق التفسير والتأويل والرواية والاستنباط ، وهي كلها عمليات بشرية يقوم بها العلماء الذين هم أعضاء من أعضاء المجتمع ومشاركون في تاريخ المجتمع كسائر الناس» (6) . هذا الالتباس بين العمل الإنساني كاجتهاد معرفي يعتمد على العقل أو على النص ، وبين الوحي الرباني المنزل هو سبب الكثير من المحن والمآسي التي مرّت بالمجتمعات الإسلامية فأي غرور هذا الذي يجعل المرء يتأكد بأنه فهم الله حق الفهم إلى درجة تجعله يطمئن ، حين يزج بالناس في السجن أو حين يقتلهم ، بأنه لا يفعل أكثر من تنفيذ التعاليم الإلهية ؟! إن السؤال لا يعني بالطبع المعتزلة وحدهم، بل ربما كانوا معنيين به أقل من غيرهم. فلنتذكر مثلا كيف عذب الأمويون معبد الجهني حتى مات ، وصلبوا غيلان الدمشقي حيا ، وذبحوا الجعد بن درهم في المسجد يوم الأضحى ، وهم كلهم من القدرية القائلين بحرية الإنسان في اختيار أفعاله ، ومن المؤولين للآيات الدالة على التجسيم والتشبيه. و لنتفكر كذلك فيما يحدث في زماننا ! إن الحبس والقتل ، سواء باسم العقل أو باسم النص ، لا يغيران من الأمر شيئا، فالنتيجة واحدة ، وهي اضطهاد الناس بسبب آرائهم و أفكارهم.

إن تديين المعتزلة للعقل وإغفال طابعه النسبي حال دون وصولهم إلى قصور للعقل يتعايش مع حرية الرأي والفكر . فهم لم ينظروا إلى الحرية إلا من حيث علاقتها بالثواب والعقاب الإلهيين، أي كإشكالية لا هوتية تحدد طبيعة العلاقة الموجودة بين الإنسان وربه، أما علاقة الإنسان بالإنسان فلم يشيدوا قاعدتها في مجال العقيدة على مبدأ الحرية ، على الرغم من أن مبدأ « لا إكراه في الدين» يشكل منطلقا لتأسيس مبدأ « لا إكراه في

الـرأي». والـواقـع أن نـظـرتـهـم الدوغـمائـية للعقل قد ساهمت في تدعيم الفكر المحافظ ، ذلك أن ارتباط هذه النظرة بالعنف الذي سلطه المعتزلة على العلماء القائلين بأولوية المرجع النقلي قد رفع من شأن هؤلاء في نظر العامة ، خصوصا أن تفكيرهم، (تفكير أهل السنة والجماعة) هو تفكير السواد الأعظم الذين صاروا بعد المحنة يتبركون بالإمام أحمد بن حنبل ، ويتمسحون بقبره. وكان لفشل المعتزلة في فرض تصورهم العقلاني للدين أن انتعش الفكر المحافظ المؤسس عند الإمام أحمد بن حنبل على الاعتقاد في عجز العقل ، وعدم جدواه في أمور العقيدة ، وتحريم الجدل في الدين ، وانفصال أبي الحسن الأشعري عنهم ، وإعلانه تبعية العقل للنقل، وتكريس النزعة الجبرية التي ما تزال متفشية إلى اليوم في المجتمعات الاسلامية . فعلى عكس « أهل السنة والجماعة » الذين لا يزال مذهبهم ثابتا ومسيطرا إلى اليوم، فإن تأثير المعتزلة قد اقتصر على النخب المثقفة وظهرت خصوبته أساسا في المجال الثقافي ، حيث أن عصر سيادتهم السياسية كان أرقى العصور الحضارية التي عرفها العرب كما سبق القول.

والاعتزال الذي زال في عصرنا كمذهب وإن لم يختف كمرجع للنزعات التحررية في الإسلام، لم يكن معتقدا جماهيريا في الحقيقة في يوم من الأيام، بل كان أساسا مذهبا أو إيديولوجية نخبة مثقفة متنورة متشبعة بثقافة مزدوجة إسلامية وإنسانية. ولعل في هذه النزعة النخبوية - وليس فقط في عدم استعداد الإنسان لتقبل دين مؤسس على العقل كما يرى غولد زيهر - ما يفسر انعدام تأصيل الحركة اجتماعيا، فالاعتزال يمثل تيارا فكريا قبل أن يكون تنظيما سياسيا حزبيا يرتكز على تأطير الجماهير كما كان شأن أكثر الفرق الاسلامية الأخرى المتنافسة حول السلطة.

وتعتبر تجربة المعتزلة كنخبة مثقفة مارست السلطة السياسية أو بالأحرى شاركت في ممارستها تعبيرا عن تلازم النظرية والتطبيق في الاسلام . هذا التلازم الذي لا نجد له نظيرا مثلا في الفكر اليوناني يعود إلى ارتباط الفكر في الإسلام بالدين ، على أساس أن هذا الأخير يشكل منظومة شمولية تؤسس لمختلف مظاهر الكينونة ، بما في ذلك كينونة الفعل والفكر والمعرفة. وهذا الاقتران بين النظرية والتطبيق يفسر كون المثقف ظل دائما طرفا في مختلف التقلبات السياسية التي عرفتها المجتمعات الاسلامية وضحيتها في كثير من الأحيان.

وتوحي لنا تجربة المعتزلة بأنه في ظروف تتسم بانعدام حرية الرأي والفكر يغدو المثقف المندمج في السلطة أداة تساهم في إنتاج القمع والقهر.

لكن الحكم على العقلانية المعتزلية

وعلى تطبيقاتها السياسية ينبغي أن يأخذ في الحسبان طابع العصر، حتى لا يكون هذا الحكم مجرد إسقاط لتصوراتنا الحاضرة على تجربتهم. وهذا يعني أن حدود عقلانية المعتزلة هي في الحقيقة حدود عصرهم وقمته في آن واحد. أما مهمة أنسنة العقل وتأسيسه على مبدأ الحرية في الفكر والسياسة فهي مهمتنا نحن اليوم. ويكفي المعتزلة فخرًا وفضلا أنهم كانوا رواد الفكر العقلاني و الإنساني في حضارتنا، بل إن مرتكزات حركتهم متمثلة في العقل والعلم والنقد والأصالة والإنسانية تمثل المدخل لأية حداثة.

إ. س

المراجع

1- عبد الجبار بن أحمد، فضل الاعتزال وطبقات المعتزلة، طبعة تونس، 1972، ص 128

2- حسن حنفي، في موسوعة الحضارة العربية الاسلامية، م2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 125.

3- عبد الجبار بن أحمد، فضل الاعتزال وطبقات المعتزلة، طبعة تونس، 1972ص 127Æ

4- الماوردي، أدب الدنيا والدين، طبعة القاهرة، 1973، ص101.

5- الجاحظ، كتاب الحيوان، ص43.

6- محمد أركون، الفكر العربي، ت عادل العوا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 14.

النشر المشترك بين المؤلفين والجاحظية مساهمة في حل مشكلة النشر

د. حسن حنفي

الفكر العربي المعاصر (الجذور والثمار)

أولا : ماهي الجذور؟

إن البحث في جذور الفكر العربي المعاصر هو البحث في الأصول من أجل إعادة بناء صرح النهضة الذي تم تشييده منذ أكثر من مائتى عام وبجهود أكثر من أربعة أجيال ، نراه الآن حطاما، وكأن ما بدأه الآباء لم يحافظ عليه الأبناء.

وإن التساؤل حول دور الفكر العربي في الغد لهو امتداد لهذه الجذور الأولى دون ميل في الفروع أو انكفاء لها. فالغد هو مستقبل اليوم، والأمس كان غدا لأول أمس.

وإذا كان الموضوع هو الجذور والتساؤل عن الغد يظل السؤال المسكوت عنه هو حاضر الفكر العربي المعاصر وسبر غوره في أعماق الوعي الثقافي وفي قلب الواقع الاجتماعي. فالأمس كان يوما حاضرا، والغد يحضر اليوم قبل أن يصبح غدا.

والآن، ماذا تعني الجذور؟ هل هي المصادر التاريخية أو المنطلقات النظرية؟ المصادر التاريخية معروفة عندنا وهو التراث القديم بكل علومه وفروعه ومذاهبه وفرقه ، والذي يعتبر الفكر العربي المعاصر إحدى مراحله. وهو المنبع الأول للحركات الإسلامية على مدى التاريخ.

والمنطلقات النظرية هي الاختيارات الفكرية أو المذاهب الفلسفية التي انتشرت فوق واقعنا العربي المعاصر منذ اتصالنا بالغرب الحديث منذ أكثر

من مائتي عام. وهو المنبع الأول للاتجاهات التحديثية : الماركسية، والقومية، والليبرالية.

والحقيقة أن التاريخ لدينا ثقافة معاشة. والمنطلقات النظرية عندنا اختيارات طبقا للأزمات. وبالتالي يلتقي العنيان للجذور في الوعي التاريخي الذي يجمع بين المصدر والمنطلقات في الحياة العربية المعاصرة.

لذلك فإن للفكر العربي ثلاثة جذور : الأول جذر في الماضي البعيد، وهو التراث القديم، النهر الجوفي الذي يمد الفكر العربي المعاصر بالثقافة الشعبية التي يرتكز عليها، ويتعامل مع الجماهير العربية من خلالها. والثاني جذر في الماضي القريب، وهو التراث الغربي منذ اتصالنا بالغرب الحديث منذ أربعة أجيال على الأقل. صحيح أن الاتصال بالغرب مستمر ودائم، بل ويرجع أيضا إلى الماضي البعيد نظرا لأن الإسلام والغرب كانا يتنازعان البحر الأبيض المتوسط مرة امتدادا لجنوبه في شماله إذا ما ازدهر الإسلام كما كان الحال قديما حتى سقوط الأندلس، ومرة امتداد بشماله في جنوبه إذا ما ازدهر الغرب كما كان الحال أيام الاستعمار الروماني القديم والاستعمار الغربي الحديث. (1) كان ذلك على مراحل وفي فترات زمانية مختلفة. فقد اتصلنا بالغرب اليوناني الروماني في عصر الفتوح ونشأة الحضارة الإسلامية؛ ثم اتصلنا بالغرب الوسيط في عصر الإزدهار، عصر هارون الرشيد وشارلمان، عصر الكامل وفردريك الثاني، عصر الإدريسي، وروجر، عصر صلاح الدين وريتشارد قلب الأسد. وأخيرا اتصلنا بالغرب الحديث منذ الحملة الفرنسية على مصر. الفكر العربي المعاصر في جذوره يرجع إلى هذا الغرب الحديث أصبح نمطا للتحديث لدى التيارات الرئيسية الثلاثة فيه : الإصلاح الديني، والفكر الليبرالي، والتيار العلمي العلماني. والجذر الثالث هو الواقع العربي المعاصر نفسه، المرحلة التاريخية التي يمر بها المجتمع العربي وريث الشعوب الإسلامية القديمة في المنطقة العربية وفي موقعها الجغرافي، وفي ثقافة جماهيرها، وهموم شعبها، وتحديات عصرها، وتجاربها في النجاح والفشل، وأفراح انتصاراتها وآلام هزائمها، وتجاربها في انشاء الدول الحديثة ومخاض الوضع الجديد وآلامه.

هذه الجذور الثلاثة غير متساوية في الطول ولا في العمق ولا في العرض. أطولها في التاريخ الجذر القديم الأول، وأقصرها فيه الجذر الغربي الثاني. وأعمقها في الوجدان الجذر الأول، وأقلها عمقا الجذر الثاني. وأكثرها انتشارا بين الجماهير في مساحة الجذر الأول، وأقلها انتشارا الجذر الثاني ثقافة الصفوة. أما الواقع العربي المعاصر فهو ليس جذرا بالمعنى الدقيق أي البعد الحضاري والامتداد الثقافي بل التربة التي تنبت

فيهاالجذور، هو معمل التفريخ، وآنية الزهور، وبطن الحامل.

ولكن من أين يبدأ الفكر العربي المعاصر؟ قد يذهب البعض إلى محمد بن عبد الوهاب في الحجاز مؤسس الحركة الوهابية الحديثة خاصة أن اشتد عودها بتحول الرافد الرئيسي في الحركة الإصلاحية تدريجيا إلى السلفية، من الأفغاني إلى محمد عبده إلى رشيد رضا. والحقيقة أن الوهابية ليست فكرا نظريا بل هو اتجاه عملي نصي يقوم على توجيه النص الخام نحو الواقع من أجل تغيير عاداته وسلوكياته خاصة فيما يتعلق بنفي الشرك العملي والتوسط بين الإنسان والله والاعتماد على ما لا ينفع ولا يضر. ومثله كان المهدي في السودان الذي اعتمد على عقيدة المهدي المنتظر من أجل تحرير السودان من الاستعمار البريطاني، فغلب على المهدية أيضا الطابع العملي الاعتقادي... وقد يذهب البعض الى أبعد من ذلك إلى ابن تيمية الذي حاول النهوض بالأمة ولكنه أيضا يدخل في إطار حديث المجددين حيث لم يكن مفهوم العالم العربي ولاواقعه قد ظهر بعد، ولم يكن الفكر العربي المعاصر قد بدأ بعد. وقد يذهب فريق ثالث الى الألوسيين في العراق أو إلى الشوكاني في اليمن. ولكن في هذه الحالة يكون الفكر العربي المعاصر كل تجديد يتم في إطار الموروث والذي لم يخل منه جيل واحد طبقا لحديث المجددين.

ولكن الغالب على معظم الدارسين أن نقطة البداية في الفكر العربي المعاصر هو جيل الرواد الأوائل مؤسسي الروافد الرئيسية فيه: الأفغاني رائد الحركة الإصلاحية، والطهطاوي أو خير الدين التونسي رائدالفكر الليبرالي في مصر وتونس وشبلي شميل رائد الفكر العلمي في مصر وتونس. ومن هذه البدايات الثلاثة نشأت التيارات الرئيسية الثلاثة في الفكر العربي المعاصر، وتعاقب على كل منها أربعة أجيال على الأقل. محمد عبده ورشيد رضا وحسن البنا والجماعات الإسلامية الحالية في التيار الأول. لطفي السيد وطه حسين والعقاد ودعاة الوفد الجديد في التيار الثاني وفرح انطون ونقولا حداد وسلامة موسى واسماعيل مظهر في التيار الثالث. وهناك مفكرون آخرون غير عرب ولكنهم جزء من الفكر العربي المعاصر أثرا وتأثيرا مثل محمد إقبال وأحمد خان. وهناك مفكرون آخرون على التخوم يجمعون بين أكثر من تيار. فخالد محمد خالد يجمع بين الحركة الإصلاحية والفكر الليبرالي، وفؤاد زكريا يجمع بين الفكر الليبرالي والتيار العلمي العلماني. قد يتقارب المفكرون في الزمن فينتسبون إلى نفس الجيل مثل طه حسين والعقاد، سلامة موسى واسماعيل مظهر، وفرح أنطون ونقولا حداد. وقد يوجد مفكرون آخرون في هذا التيار أو ذاك مثل على مبارك في التيار الليبرالي، وعبد

الحميد ابن باديس وعلال الفاسي في الفكر الإصلاحي، وزكي نجيب محمود في الفكر العملي. وقد يصعب تصنيف بعض المفكرين العرب المعاصرين في هذا التيار أوذاك مثل حسن حنفي الذي يجمع بين الإصلاح الديني والتيار الليبرالي والفكر العلمي. (2)

إن التحدي أمام الباحث ليس هو البحث عن الجذور زمانيا أو مكانيا، تاريخيا أو نظريا بل عن الجذور نفسها أي المفاهيم التي انطلق منها الفكر العربي المعاصر. وإن تحدي الغد بالنسبة لنا هو القفز من الجذور إلى الثمار دون المسار نفسه، مسار النماء والازدهار والتطور والاكتمال من البداية إلى النهاية، ومن الجذوع إلى الاوراق. ومن البذور إلى الحصاد، ففي هذا المسار تكون تجربة الفكر العربي المعاصر.

ثانيا: عدم المطابقة بين الفكر والواقع.

والظاهرة التي تسترعي الانتباه من الجذور إلى الفروع هي كبوة الإصلاح (3). ولا يعني الإصلاح هنا الإصلاح الديني وحده بل يعني صلة الفكر العربي المعاصر بالواقع العربي المعاصر، صلة التغيير الاجتماعي والمساهمة في وضع أسس النهضة العربية الحديثة.

وتعني الكبوة أن النهايات غير البدايات، وأن الثورة العربية قد تحولت من داخلها إلى ثورة مضادة، وأن العقلانية انقلبت إلى لا عقلانية، وأن التحرر من الاستعمار قد أفرز استعمارا جديدا مباشرا، وأن الاستقلال الوطني الذي دافع عنه الرواد الأوائل أصبح مرتهنا لدى هذا الجيل الذي ازدادت التبعية فيه، وأن الحريات العامة التي كان ينادي بها زعماء الإصلاح قد تحولت إلى سجون كبرى وصحافة مؤممة، ورقابة واضطهاد، وأن تحرر الأوطان من جيوش الاحتلال قد ولد احتلالا جديدا في فلسطين. انتهى الاستعمار القديم وبدأت الصهيونية كاستعمار جديد.

وبدلا من الاقطاع الزراعي التقليدي والذي ورثه الإقطاع الصناعي، ازدادت الهوة بين الأغنياء والفقراء، وانتقل فجر النهضة العربية كله من التنوير إلى الأصولية. هذه هي الكبوة في الواقع العربي المعاصر، أوضاع أكثر بؤسا وشقاء من أوضاع الأجيال الماضية.

وتعني الكبوة أيضا على مستوى الفكر غياب التخطيط طويل الأمد، وأن التقدم مرهون بإرادات الأفراد وبأشخاص الزعماء، تعني الكبوة عدم وجود تراكم تاريخي كاف يخلق الوعي التاريخي الضامن لحركته وخط مساره. تعني الكبوة أن البدايات أفضل من النهايات، وأن الصاروخ يقع بمجرد الانطلاق دون أن يخترق حجب الفضاء. تعني الكبوة أن كل جيل لاحق أقل قدرة وإحكاما من الجيل السابق، وأن تقدم الأجيال تقهقر إلى الوراء. محمد عبده أقل ثورية من

الأفغاني، ورشيد رضا أقل في الإصلاح والتغيير الإجتماعي من محمد عبده، وحسن البنا أقل من رشيد رضا من حيث سعة الاطلاع والثقافة العامة، والجماعات الإسلامية أقل انفتاحا وحوارًا وعقلانية من حسن البنا. وبالنسبة للتيار الليبرالي نجد أن لطفي السيد أقل ارتباطا بالتراث من الطهطاوي، وبالنسبة للتيار العلماني نجد أن سلامة موسى أقل ارتباطا بالتراث من شبلي شميل وفرح أنطون، ويمكن رصد شواهد عديدة للكبوة ومظاهرها .

والسبب الرئيسي في الكبوة هو عدم تطابق المنطلقات النظرية مع حجم تحديات الواقع وكأننا كمن يصطاد أسدا بنبله أو كمن يفرغ محيطا بكوب أو كمن يطفئ نارا تلظى بقطرة ماء أو كمن يريد إدخال جمل في سم الخياط. نحاول مرات عديدة ونفشل، وتتعدد المحاولات وتفشل، وتتسع الهوة بين المنطلقات النظرية والواقع العاصي، فيفلت الواقع من بين مقولات الذهن التي يصعب عليها الإمساك به. فتنشيء المقولات، وتصبح عقائد، غايات في ذاتها، تجمد وتتحجر، وتحول ذاتها إلى موضوع مستقل، وتكف عن أن تكون أدوات للإدراك، ووسائل للتحقق، وبواعث على السلوك. أما الواقع فإنه يتحول إلى واقع مادي ساذج، إحصائي كمي، استهلاكي تجاري، أخذ وعطاء، واقع بلا فكر، وعالم بلا اله، وآلة بلا تحكم أو توجيه أو سيطرة.

فاذا كانت المشكلة الرئيسية في الواقع العربي المعاصر هي احتلال الأرض، فلسطين نموذجا، سبتة أو مليلية، فإن الفكر العربي المعاصر حتى الآن لم يحول "الأرض" إلى تصور ذهني أو إلى مقولة عقلية أو إلى قيمة ضمن أنساق القيم لديه باستثناء ما حدث في الشعر، شعر الأرض، والأغنية، فرقة الأرض، والأدب، رواية الأرض... الخ. لم تصبح الأرض مقولة في الذهن أو رؤية للعالم أو توجها وقصدا للشعور. لم تنشأ الحاجة في التراث القديم لذلك لأن الجيوش كانت فاتحة، والأرض مفتوحة. ومادام الشيء قد حضر في الواقع فانه بقي في الذهن. نشأت الحاجة في الماضي إلى الدفاع عن التوحيد للذب عن العقيدة ضد الطاغين فيها من الثقافات المحلية والديانات التي انتشر الإسلام فوقها، اليهودية والنصرانية والمزدكية والمانوية والزرادشتية...الخ فنشأت نظرية الذات والصفات والأفعال خلوا من الأرض مع أن الأرض موجودة في المجموع النصى "إله السموات والأرض" "رب السموات والأرض" "وهو الذي في السماء إله وفي الأرض إله" لأنه لم تنشأ الحاجة إلى إبراز "الأرض" كمفهوم. أما الآن فالأرض محتلة، والجيوش متقهقرة. فضياع الأرض في الواقع يجعلها تحضر في

الذهن. ومع ذلك، غاب في الفكر العربي المعاصر مفهوم "الأرض" وغاب في أنساق القيم قيمة "الأرض" وغابت في العقائد ألوهية الأرض، فصعب تحرير الأرض وتجنيد الجماهير من أجل الأرض خاصة وأننا أمام عدو الأرض الهه، والهه الأرض، والمدينة المقدسة مسكنه، والمعبد مأواه، والهيكل مستقره. فاتسعت رقعة الأرض المحتلة لأننا ما زلنا نقول في فكرنا العربي المعاصر "أبانا الذى فى السموات".

والجذر الغربي في الفكر العربي المعاصر لا يتجاوز الاتجاهات المادية الماركسية أو الوضعية المنطقية أو العلمية التجريبية كالتراب من عالم الحس والتجربة. ولكن غلب عليها نظرية المعرفة الخالصة وليس الأرض الذى عليها يعيش الإنسان ويموت، أرض الآباء والأجداد. والماركسية توجهت نحو المجتمع والصراع الطبقي. مهمتها تحرير الإنسان والمجتمع وليس تحرير الأرض. والليبرالية أيضا تدافع عن حرية الإنسان والوجودية والشخصانية تؤكدان قيمة الإنسان أما فشته، فيلسوف الأرض المحتلة، فمازال غائبا، ورومانسية الأرض التي منها تكونت الإيديولوجية الصهيونية مازالت مجهولة. ومع ذلك لا يستطيع الجذر الغربي تغطية الواقع كله وأن يصبح بديلا عن الثقافة الموروثة. لا يدركه إلا المثقفون من الصفوة المختارة التي أتيح لها الاطلاع عليه. أما عند الجماهير فالوافد لا يزاحم الموروث، والدخيل يعجز أمام الأصيل.

ويمكن العثور على جذور أبعد وأعمق في التاريخ لمفهوم "الأرض"، ليس فقط في القرآن الكريم بل أيضا فى الجذر الثالث للفكر العربى المعاصر، في الواقع نفسه، في التراث العريض، في الأمثال العامية وسير الأبطال التي كونت وجدان الناس وشكلت خيالهم الأدبي والاجتماعى والسياسى. بل يمكن البحث أيضا في أعماق التراث المنسى الذي ضربت حوله مؤامرة صمت لأنه كان تراث المعارضة تأصيلا لمفهوم الأرض. ففي العقائد جعلت الكرامية الله محلا للحوادث. وفى التصوف وحد ابن عربي بين الحق والخلق. وفي علوم الحكمة الطبيعيات الهيات مقلوبة والطريق إلى ما بعد الطبيعة. وفي علم أصول الفقه البحث عن العلل الفاعلة والمؤثرة بحث في الطبيعة وفي أحوال الناس ومعاشهم وفي علوم القرآن تعنى "أسباب النزول" أولوية الواقع على الفكر (4). ويعني الناسخ والمنسوخ التطور والزمان والتغير.

وفي علوم الطبيعة، المعادن والنبات والحيوان والطب والصيدلة والكيمياء والانواء رصد لقوانين الطبيعة وتحكم فى مسارها. والآية نص مكتوب وواقع مشاهد. يمكن لجذور الفكر العربى أن تمتد إلى أعماق التراث حتى تنهل من المياه الجوفية فلا تجف هذه الجذور بسرعة فتموت أو تنبت فروعا لا

تكفى بظلالهـــا أن تغطى الواقع العريض كله.

وتظهر عدم المطابقة أيضا بين الفكر العربى المعاصر والواقع العربى المعاصر في محاولة الفكر العربى حل أزمة الحريات العامة فى الواقع العربى، وتكوين لجان حقوق الإنسان، وإقامة الندوات والمؤتمرات عن أزمة الحرية والديمقراطية في وجداننا العربى المعاصر وتكثر الدراسات، ويعلو الصراخ، والسجون تزداد سجناء، والقوانين تتكاثر لتكميم الأفواه، ويعم الرأي الواحد، ويستأسد الحزب الواحد، ويصدر القرار الواحد، وتختفى التعددية بالرغم من الضغوط الشعبية. وتكمن الأزمة أيضا في عدم المطابقة بين المنطلقات النظرية والواقع المأساوى. نريد أن نتحرر وثقافتنا الشعبية يسيطر عليها مفهوم القضاء والقدر "العين صابتنى ورب العرش نجانى"، "المكتوب مامنوش مهروب" أو بمفهوم الكسب "العبد في التفكير والرب في التدبير". ولم نحاول مرة أن نتحرر بمفهوم مطابق وهو خلق الأفعال وحرية الاختيار. لا يعنى ذلك وجود فعل حر معلق في الهواء، فكل فعل في موقف، وكل إرادة تقابلها إرادات مضادة. ولكن الفعل المضاد هو عقبة الفعل، من نوعه وفي عالمه، وليست خارجة عنه في عالم آخر، ومشخصة في إرادة كلية. إن أزمة الحرية والديمقراطية فى واقعنا المعاصر إنما هى ناتجة عن غياب المفهوم نفسه، مفهوم حرية الفعل، فى ثقافتنا المعاصرة والتي تمتد جذورها في التراث القديم بالرغم من جهود عدة أجيال. فهل يمكن مد جذورالفكر العربى المعاصر إلى أبعد من ذلك إلى خلق الأفعال وحرية الاختيار وهو ما أبرزه المعتزلة القدماء وطواه النسيان وسط عقائد السلطة التي روجت لمفاهيم القضاء والقدر والكسب؟

أما الجذر الغربى فانه مزروع من الخارج في الليبرالية التي لم يدركها إلا الصفوة والتي تعصف بها الثقافة الشعبية إذا ما استثارها شيخ بنص. ونحاول ذلك منذ مائتي عام أيضا فى الترويج لنظريات في الحرية والديمقراطية مشابهة لما لدينا دون اختيار أكثرها جذرية مثل التحرر أو الحرية في موقف. ونهاجم الحرية المطلقة عند الوجوديين خاصة جان بول سارتر باسم الإسلام والإيمان درءا للكفر والإلحاد. لم نجعل حتى الآن الوجود صنو الحرية "أنا أتحرر إذن أنا موجود". إن المأساة في وعينا القومى ذات ساق طويلة في مفاهيم غير مطابقة وذات ساق قصيرة أيضا فى مفهوم مطابق. وكلتا الساقين عاجزتان عن تحريك الواقع وفك أزمة الحرية والديمقراطية فيه. (5). وتظهر عدم المطابقة بين الفكر والواقع العربى فى موضوع الغنى والفقر، والتفاوت الشديد بين الأغنياء والفقراء. وازدادت المشكلة تفاقما في

عصر النفط عندما أصبح أغنى أغنياء العالم منا الذين تقدر ثرواتهم بمئات المليارات وأفقر العالم منا الذين يموتون بمئات الألوف جوعا وقحطا. ومازالت حتى الآن المفاهيم السائدة لإعادة توزيع الثروة الزكاة كمبادرة فردية دفع 2,5٪ لتحليل مئات المليارات كثروات فردية في البنوك الأجنبية لتنمية البلاد الأوروبية والوطن العربى أولى بالتنمية ثم تعلن البنوك إفلاسها أو تنفق الثروة لشراء الأسلحة القديمة والجديدة بعد إيقاع الحرب بيننا فيقتل بعضنا مع بعضا.

وقد يفرض الليبراليون الضرائب التصاعدية فتحطم على حدود التهرب الضريبى، وتراخى القوانين وتهريب الأموال إلى الخارج، والرشوة والفساد. وقد تفرض الاشتراكية العربية التأميم على الشركات الكبرى وتحويلها إلى قطاع عام فيتم نهبه من الداخل ثم الثأر من النظم الاشتراكية والقضاء عليها، واستثناء رؤوس أموال الحكام والعائلات الكبرى من قوانين البلاد العامة مادامت تقدم المعونات والصدقات للنظم الإشتراكية، وتشترى لها القمح والسلاح، وتدعم المرافق العامة. فالمفاهيم التى تم استخدامها حتى الآن في الفكر العربى المعاصر لحل قضية الغنى والفقر مفاهيم غير مطابقة وغير حاسمة وغير قادرة على التعامل مع هذا التفاوت الطبقى وهناك مفاهيم موروثة تعمل على ترسيخه مثل "وجعلنا بعضكم فوق بعض درجات"، الرضى بالقسمة في الرزق أن الرزق والأسعار والآجال والفقر والغنى من الله وليس من كسب العباد كما هو الحال في العقائد الأشعرية التى تمتد اليها جذور الثقافة الشعبية، الرصيد التاريخى للفكر العربى المعاصر (6)

والجذر الغربى الآخر فى الفكر العربى المعاصر قصير المدى فى تربة رملية يسهل انتزاعه وجفافه فى الماركسية مرة وفى الاشتراكية مرة أخرى وفى الإنسانية مرة ثالثة، وفى القومية التى ترفع شعار الحرية والاشتراكية والوحدة مرة رابعة، لم يثبت إلا عند صفوة المثقفين الماركسيين أو الليبراليين أو الاشتراكيين أو القوميين. يسهل حصارها باسم الأفكار المستوردة أو الإلحاد أو الشيوعية أو الماسونية أو العنصرية أفعالها تخالف أقوالها أمام الناس. فهناك الماركسى المليونير، والاشتراكى صاحب الأملاك، والليبرالى الإقطاعى، والقومى صاحب الامتيازات العينية في الدولة الحزبية.

وفى الجذر الثالث مازالت الأمثال العامية التى تبرر الأوضاع الطبقية هي السائدة فى حين أن الأمثال العامية التى تبرز ثورة الفقراء على الأغنياء مطوية لا يبرزها أحد (7). ومن ثم يحتاج الفكر العربى المعاصر إلى مفاهيم مطابقة مع الواقع العربي المعاصر، أكثر فعالية وجذرية من المفاهيم السائدة فى الجذور الثلاثة فيه

لمواجهة سوء توزيع الدخل فى العالم العربى بين أكثر الناس غنى وأشد الناس فقرا. فالملكية لله وليست للبشر، الملكية عامة وليست خاصة. ومالدى الإنسان وديعة.

له حق التصرف وحق الانتفاع وحق الاستثمار، وليس له حق الاكتناز وحق الاحتكار وحق الاستغلال. والركاز ملك للأمة، ما يعا كان أم جامدا، نفطا كان أم ذهبا. وللسلطة الشرعية حق التأميم والمصادرة للصالح العام. والعمل وحده مصدر القيمة بدليل تحريم الربا. والمجتمع الذى فيه إنسان واحد جائع تبرأ ذمة الله منه، والناس شركاء فى الماء والكلأ أي الزراعة والنار أي الصناعة والملح أي التعدين. ما أسهل تحويل هذه الثقافة الشعبية الموروثة إلى مفاهيم اقتصادية وخطط تنمية للصالح العام حتى يصبح الفكر العربى المعاصر قادرا على أن يواجه الواقع العربى المعاصر بمفاهيم مطابقة وليس مجرد دعوات خلقية دفاعا عن أنظمة الحكم أو هجوما عليها.

وحاولنا تحقيق الوحدة العربية بمفاهيم غير مطابقة، عاجزة أو غريبة حتى فرض واقع التجزئة نفسه على المفاهيم. فالوحدة الإسلامية باعتبارها وحدة الدول أو الشعوب الإسلامية مفهوم عائم فضفاض، لا يفرق بين مسلمى الفلبين وعرب سوريا، بين مسلمي تايلاند والمصريين، بين مسلمى أوزبكستان ومسلمى هارلم، بين مسلمى السويد والمسلمين في جنوب إفريقيا. المفهوم فارغ من أي مضمون، لا واقع له. هناك فرق بين وحدة العقيدة من ناحية ووحدة الثقافة ووحدة التاريخ من ناحية أخرى، أما مفهوم الوحدة العربية فإنه مازال خاضعا للمفهوم القومي الغربي، وحدة العرب كجنس في أقل الحالات وكأمة في أغلب الأحيان بالإضافة إلى التاريخ واللغة والثقافة والأهداف والمصالح. مازال مرتبطا بعصر القوميات الأوروبية وبتجارب الوحدة الإيطالية والوحدة الألمانية. (8) وهو مفهوم ذو مضمون غير مطابق لمضمون الوحدة كما يعيشها الوعى العربى منذ جذوره الأولى الممتدة عبر التاريخ.

إن المفهوم المطابق هو وحدة الأمة المنبثقة من تصور عام للوحدة، وحدة التصور، وحدة المبدأ، وحدة البشر، وحدة الثقافة، وحدة التاريخ، وحدة الأهداف المشتركة فى التحرر والتقدم والتنمية والعدالة الإجتماعية. فالوحدة تصور مثالى للعالم شعوري للبشر قبل أن يكون تصورا عمليا تاريخيا مرحليا. هي وحدة تنبع من قلب الضمير وتنبثق فى الأسرة والمجتمع والإنسانية (9) هذا المفهوم المطابق هو القادر على تقليب التربة أي الواقع العربى المعاصر، والقضاء على أوضاع التجزئة بين العامية والفصحى، والثقافية، بين العلمانية والسلفية، والقبائلية بين العرب من ناحية

والاكراد والبربر من ناحية أخرى، والطائفية بين السنة والشيعة، والدروز والعلويين، والعشائرية بين بيت فلان وبيت علان. إن الأمة هي مجموع أمم مختلفة في اللغات والثقافات والعادات والأعراف والتقاليد تجمعها وحدة التصور، ووحدة المبدأ، ووحدة الهدف، ووحدة المساواة في الحقوق والواجبات.

أما قضية التخلف فمازلنا نتعامل فيها بمفاهيم غير مطابقة كذلك، معظمها مفاهيم اقتصادية مستمدة من الجذر الغربي في الفكر العربي المعاصر. وتفشل تجاربنا الاقتصادية، وينحسر تخطيطنا الاقتصادي نظرا لغياب مفهوم التنمية المستقلة أساسا من الثقافة الشعبية، الجذر الثالث في الفكر العربي المعاصر، وغياب مفاهيم الطبيعة والمادة والقانون وقدرة الإنسان على السيطرة على قوانين الطبيعة والتنبؤ بمسارها وتسخيرها لصالحه. فالطبيعة فانية زائلة، والإنسان كذلك، عابر سبيل في هذه الدنيا على راحلة، يعد لآخرته مالا يعده لدنياه. والكون له رب يرعاه، والطبيعة تسيطر عليها إرادة مطلقة، والله يفعل في خلقه ما يشاء، ويسير كل شيئ فيها بأمره كل شيئ فيها يعتمد عليه، ويستمد وجوده وبقاءه منه. هذا هو الرصيد الثقافي العام الذي ينهل منه الفكر العربي المعاصر، والمخزون النفسي الذي يمد الجماهير بثقافتها الشعبية، والمحيط العام الذي يعوم فوقه قارب الفكر العربي المعاصر.

أما الجذر الغربي فقد نقلته الصفوة المختارة التي أتيح لها قيادة الأمة والتعلم في الغرب، فنقلت التخطيط القائم على فلسفة التطور من منظور مادي إحصائي خالص دون أن تركبه على الثقافة الشعبية وتدعو له الجماهير. فجاء فوقيا غريبا مفروضا من الدولة التي بينها وبين المواطنين عداء تقليدي منذ العصور الأولى وضياع البيعة وأخذ السلطة بالشوكة كما نظر فقهاء السلطان أو بالانقلاب العسكري العام كما يفعل محترفو السياسة.

إن غياب مفهوم التنمية المستقلة من الثقافة الوطنية الجذر الثالث للفكر العربي المعاصر وحضور مفهوم غربي صرف ارتبط بالثقافة الغربية وفلسفة التطور المادي جعل قضية التنمية مازالت في حاجة إلى مفهوم جذري مطابق يقوم على إبراز مفهوم الطبيعة واستقلال قوانينها وقدرة الإنسان على معرفتها والتنبؤ بمسارها والسيطرة عليها، وأن تعمير هذا العالم رسالة، واستثمار موارده واجب.

إن الطبيعة في الثقافة الشعبية إما صحراء قاحلة وأرض جرداء ليس بها خير يذكر بل مصدر رمال وحشرات، ومكان حر وقيظ، أو مأوى للسجناء والمنفيين. وهي أيضا طبيعية خضراء للطعام وإقامة الأود وليست للتمتع بالنظر أو استلهاما للشعر. وهي أيضا

مستودع لإلقاء القاذورات من نوافذ المنازل والعربات، ولنفايات الناس، الصرف الصحى فى الأنهار مكان لإلقاء الجيف. هذا هو التحدى أمام الفكر العربى المعاصر، أن يجد مفهوما مطابقا للواقع العربى المعاصر فى قضية التنمية والتقدم والاستقلال الاقتصادي. (10)

وكثيرا ما عرض الفكر العربى المعاصر لقضية الهوية والذاتية والشخصية والأصالة والانتماء القومى. ومازال المجتمع العربى المعاصر مشقوق الصف بين التغريب والسلفية فبقدر ما تجد الصفوة هويتها فى الثقافة الغربية وجذورها فى الثقافة الغربية وجذورها فى الثقافة العالمية يحدث رد الفعل من الجماهير عليها، فترتد إلى أعماقها وهويتها وجذرها الأصيل الأول فى السلفية كما جسدتها الجماعات الإسلامية، فتقع الحرب بين الإخوة الأعداء، العلمانيون يخونون الإسلاميين، والإسلاميون يكفرون العلمانيين. ومازال الفكر العربى حائرا بين جناحيه الجذريين دون أن يخرج مفهوما مطابقا أو كوجيتو عربيا أصيلا "أنا أتحرر فأنا موجود" وكيف تكون الذات العربية موالية لغيرها، مغتربة فيه، مقلدة له؟ إن التبعية للآخر إحساس بالدونية، وإنبهار بالآخر. هو فقدان للذات، وغياب للعمق التاريخى تبعا لعلاقة الأطراف بالمركز (11).

الهوية الدينية وحدها دون مضمون وطنى هوية فارغة بلا مضمون، هوية بلا أرض وإن كان لها أسماء، هوية طائرة فى الهواء لا مستقر لها ولاحين، تلغي المكان والزمان والتاريخ، مجرد رد فعل على هويات غربية وخصوصيات مغلقة. والهوية الغربية تقليد وميوعة وفقدان للأصالة وضياع للذات، والرضا بدور التابع والمستهلك، والتلميذ والمتعلم، والمترجم والناقل، والهمجى البدائى الذى فى حاجة إلى تمدن وتحضر.

يحتاج الفكر العربى المعاصر إلى مفهوم جذرى مطابق للهوية قادر على رأب الصدع بين التغريب والسلفية، والتأكيد على هوية تمتد جذورها فى الثقافة الشعبية فى التأكيد على الذات، ورفض موالاة الغير، والمفاصلة، "لكم دينكم ولى دين" (12) ولها جذر آخر فى تربة الواقع والتعبير عن قضاياه هوية المصلحة العامة، والالتزام بقضايا العصر، والإحساس بنبض الجماهير.

وأخيرا، واضح للعيان أن الفكر العربي المعاصر لم يستطع أن يقوم بتجنيد الجماهير وحشدها حتى تدخل طرفا فى معارك النهضة والتقدم، باستثناء الثورات الوطنية ضد المستعمر والهبات الشعبية ضد الحكام من أجل الخبز كما حدث فى مصر والمغرب وتونس والجزائر والأردن أو من أجل الحرية كما حدث فى السودان. كان حلم الافغانى تأسيس

حزب ثوري إسلامي يحقق مشروع الإصلاح الديني، ولكن وجوده خارج العالم العربي الإسلامي حال دون تحقيق هذا الحلم. وتأسيس الحزب الوطني من خلال الحركة الإصلاحية. وكتب برنامجه محمد عبده. وتأسست مصر الفتاة تربط بين الإسلام والوطنية. وتأسس حزب الوفد، وسعد زغلول في النهاية تلميذ الأستاذ الإمام. كما تأسس حزب الاستقلال بزعامة علال الفاسي والحركة السلفية المعاصرة في المغرب. ارتبط استقلال الجزائر بعبد الحميد بن باديس وبجمعية علماء الجزائر. كما استطاعت المهدية في السودان تجنيد الجماهير في الثورة ضد الاستعمار البريطاني. ونظر الكواكبي في"أم القرى" لأسباب الفتور بين المسلمين. وتأسست جماعة الإخوان المسلمين، ونجحت في تحقيق حلم الأفغاني قبل الثورات العربية الأخيرة. ونشطت الجماهير، وشاركت في الثورات في مصر والسودان واليمن وسوريا والأردن وأخيرا نشطت الجماعات الإسلامية في العقد الأخير في مصر وتونس والجزائر والسودان والأردن وإيران والحجاز باعتبارها الأقدر على تحريك الجماهير بعد أن انحسر مد الثوة العربية.

وكانت الحركة الوطنية التقليدية في العالم العربي قد استطاعت من قبل حشد الناس في مشروع الاستقلال كما فعل حزب الوفد في مصر وأحزاب الاستقلال في اليمن.

وبعد الحصول على الاستقلال انفرط عقد الجماهير، ولم تستطع الثورات العربية المعاصرة بناء أحزاب شعبية بديلة. أما الأحزاب الماركسية فقد ظلت اقلية محاصرة بين مجموعات من المثقفين والعمال، ولم تنتشر في أوساط الفلاحين الذين يمثلون أكثر من نصف الطبقات الكادحة. أما الأحزاب القومية، باستثناء الناصرية، فتكونت أيضا في ثنايا الطبقة المتوسطة وقادة الفكر القومي، ولم تتحول إلى حركات جماهيرية باستثناء سوريا والعراق واليمن. أما الناصرية فقد كانت لها جماهيرها العفوية المرتبطة بزعامة عبد الناصر الذي كان يجسد تطلعاتها في الاشتراكية والوحدة والكرامة الوطنية.

ومنذ انتهاء الناصرية من العالم العربي لم تبق إلا هبات الخبز والحركات الإسلامية التى تقدم نفسها بديلا لم تبق عن النظم القائمة، "الإسلام هو الحل"، " الإسلام هو البديل". أما المفاهيم القادرة على تحريك الجماهير وحشدها فمازالت إما غير مطابقة أو غائبة كلية على تحريك الفكر العربي المعاصر، مازال إبداعا فكريا من أفراد وليس حركة جماهرية من شعوب. هو أقرب الى التمرينات الذهنية منه إلى تنظير قوى اجتماعية. صحيح أن هناك مفاهيم لتجنيد الناس مثل "الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر"، "الحسبة"، "النصيحة"، ولكنها مسؤولية الصفوة من الفقهاء

فى مواجهة الحكام فى أحسن الاحوال إن كانوا فقهاء الشعب ولم يكونوا فقهاء السلطان، وليست موجهة الى تجنيد الجماهير. كما أن الجماهير العربية أحد توجهات الخطاب السياسى القومي أو الإذاعات القومية، وتقوم بدور الأغاني الوطنية أكثر مما تقوم بالتنظيم والحشد أما الليبرالية فان حرية الأفراد فيها تسبق حركة الجماهير. وفي التنظيمات الماركسية وحدها وفى الحركات الإسلامية أيضا هناك الخلايا السرية والعلنية، والنظم العنقودية الهرمية كإمكانيات حركية. ولكن حتى الآن لم يبرز الفكر العربى المعاصر مفاهيم حركية مطابقة مثل "الرسالة"، "الأمانة"، "المسؤولية التاريخية"، "الفكرة -القوة"، "المثقف العضوى"، "فقيه الشعب" القادر على حشد الجماهير.

ومنذ انقلاب الثورة على نفسها، وتحولها من داخلها إلى ثورة مضادة والجماهير العربية ساكنة لاحراك فيها، ومهما عصف بالعالم العربى من أحداث : ضرب المفاعل النووى العراقى، غزو بيروت، الانتفاضة الفلسطينية، حرق المسجد الأقصى الهجرات السوفيتية من أجل خلق إسرائيل الكبرى فإن الجماهير العربية دارت ظهورها لممارسة الشارع. ربما لغيبة زعيم فى قدر عبد الناصر، وربما لقهر القيادات السياسية وربما لتحول جذرى فى الوطن العربى، وربما لنهاية عصر بأكمله عصر التحرر من الاستعمار ولكن بعد حرب الخليج والعدوان على العراق وإعادة ترتيب العالم العربى دون أخذ رأيه ربما يكون الوطن العربي فى حالة مخاض جديد، ويشعر بالآم الوضع. حينئذ يكون التحدى هو إيجاد مفاهيم مطابقة قادرة على تجنيد الجماهير وحشدها، والقضاء على سلبيتها وسكونها.

ثالثا : من الجذور إلى الثمار

سيظل الفكر العربى عاجزا عن الدخول فى التحديات الرئيسية فى الواقع العربى مالم يتحول إلى فكر جذرى قادر على صياغة مفاهيم جذرية للواقع المأساوى الذى يتفاعل معه ويعيش فيه. ويتطلب ذلك اعادة تأسيس جذوره الثلاثة فى التراث القديم وفى التراث المعاصر وفى الواقع العربى المعاصر ذاته، التربة التى ينبت فيها الجذران الأولان وديان يمكن أولا سبر غور الواقع العربي المعاصر ومعرفة قضاياه الرئيسية حتى يمكن للفكر بعد ذلك أن يكون فى تربة، ثم الكشف عن الجذور العميقة فى الثقافة الوطنية وهى فى الغالب الآتية من أعماق التراث القديم الذى مازال حيا فى قلوب الناس وحاضرا فى وعى الأمة. كما يتطلب ثانيا إعادة صياغة مفاهيم الفكر العربى حتى ولو كانت جذورها غربية مثل الحرية والديمقراطية والاشتراكية بحيث تصبح نابعة من الثقافة الشعبية. ويتطلب ثالثا خلق مفاهيم إبداعية

جـديدة قـادرة على إلهـاب الخيـال وتجنيد الجماهير. فـالفكر خيـال اجتمـاعي، وحركـة الجمـاهير فكر سياسي.

إن الجـذور الثـلاثة للفكر العـربي المعاصر هي في الحـقـيقـة مـصـادره الثلاثة أو الجبهات الثلاث التي يعيش فيها الواقع العربي المعاصر. (13) وهي مـازالت غـيـر قـادرة على إفـراز مفاهيم مطابقة تجمع بين مسؤوليات الفكر العربي المعاصر وتحديات الواقع العربي المعاصر، وتجعل الفكر العربي قادرا على مواكبة الأحداث والتنبؤ بها والتفاعل معها.

الجذر القديم في حـاجـة إلى إعادة صياغة وإعادة اختيار بين البدائل، وإبداع مفاهيم جديدة حتى لا يطغى التراث القديم فوق الواقع، يطارد كل منها الآخر، لا يقبل الواقع ولا الواقع يتقبله (14) وهذا ما تمثله الجماعات الإسلامية الحالية طالما ظل القديم بلا إعادة صياغة وإعادة بناء طبقا لظروف العصر المتغيرة فإنه يظل يعاود من خبايا التاريخ وأمهات المتون ليغلف الواقع بعد أن حاول الواقع التخلص منه والتحرر من أساره منذ أكثر من مائتي عام. والتراث ابن عصره، نشأ في ظروف اجتماعية قديمة. وقد تغيرت الظروف، وتحولت مرحلة التاريخ كلها من النصر إلى الهزيمة، ومن الفتح إلى الإنكسار، ومن العزة إلى الذل، ومن الحضارة إلى البداوة، ومن الإحساس بالرسالة إلى التفسخ والـلامبالاة، ومن العلم إلى الجهل، ومن المعلم إلى التلميذ، ومن الإبداع إلى النقل، ومن صانع الحضارة إلى مستهلكها.

والجذر الغربي في حاجة أيضًا إلى إعادة نظر، من كونه مصدرًا للعلم إلى أن يصبح موضوعًا للعلم، ومن كونه ثقافة عالمية لكل الشعوب إلى أن يصبح ثقافة محلية لشعب واحد في مرحلة تاريخية واحدة. الجذر الغربي في حاجة إلى أن يعود إلى تربته التي نشأ فيها، ويرد إلى حجمه الطبيعي، وأن تصفف أوراقه حتى لا يوفي بظلاله على جذور الآخرين. الفكر العربي حتى الآن مازال مقلدا للجذر الغربي، ينشر ثقافته، ويروج لها، ويؤلف فيها، ويتمثلها ويدعو لها. يفتح فجوات داخله، مجرد نوافذ يظن الفكر العربي أنه ينظر من خلالها الى الغرب والحقيقة أن الغرب ينظر إليه من خلالها هي مجرد وكالات فكرية إلى أقصى تقدير أو وكالات أنباء. انتشرت فوق الفكر العربي المعاصر العقلانية والمثالية والتجريبية والوضعية والتحليلة والوجودية والبنيوية والبرجسونية والبرجماتية والماركسية والظاهراتية، طبقة هشة فوقه، ولا رصيد لها في الواقع، وعاجزة عن تغيير أي شيء، فقاعات هواء سرعان ما تتكسر على مظاهرات الخبز والحرية. وإحساسا منها بالعزلة وسط ثقافة شعبية مغايرة وبالعجز عن تحريك الجماهير فإنها قد تتكيف مع

الثقافة المحلية فتصبح ماركسية عربية أو وجودية عربية أو إنسانية عربية أو شخصانية إسلامية أو مثالية عربية (جوانية) أو ليبرالية عربية... إلخ. ولكنها تظل أيضًا محدودة نظرًا لأنها تجتزئ من الغرب أحد تياراته طبقًا للمزاج أو التعلم ثم تجتزئ من التراث القديم أحد جوانبه، ثم تركب الأول على الثاني بناء على حاجة الواقع.

والأجزاء لا توجد إلا وظيفيًا في إطار الكليات التي تنتسب إليها، ولا يمكن فرضها على واقع لم تنشأ فيه. وهنا تكمن أهمية «علم الاستغراب» من أجل التحرر من الجذر الغربي وإفساح المجال للإبداع الذاتي.

والجذر الثالث، وهو الواقع العربي المعاصر نفسه، ثقافة وطنية وتحد مادي، نحياه ونتأزم منه، ومازلنا حتى الآن عاجزين على التنظير له تنظيرًا مباشرًا. يقف أمامنا عصيًا على الفهم والتغيير. يرتبه الغير لنا ونحن جزء منه. يتصارع عليه الجذران الآخران، كل جذر يود شده إليه وتكييفه طبقًا لمقولاته مع أن الواقع لا يتكيف طبقًا للمفهوم بل المفهوم هو الذي يتغير طبقًا للواقع.

مارس الجذران القديم والغربي شتى صنوف العنف مع الواقع حتى يتكيف معهما ولكن بقي الواقع عصيًا على أن يدخل في جذرين لم ينبتا فيه، الأول نبت في تربة القدماء والثاني نبت في تربة الغرب الحديث، ونظرًا لأن الجذرين لم يتغيرا طبقًا للواقع فتحجرا لأنهما لم يتجددا بتجدد الحياة. جف الجذر الأول وتصلب، بينما انقطع الجذر الثاني وأصبح معلقًا في الهواء.

ولما كانت الجذور الثلاثة في تربة، وكانت التربة ليست فقط طبيعية بيئية بل أيضًا إنسانية، فالجذر لا ينبت إلا في تربة طينية وبفعل إنساني، وبالتالي يكون السؤال: عن أية قوى سياسية اجتماعية يعبر الفكر العربي المعاصر؟ لقد رعت الجماعات الإسلامية الجذر الأول، وتعهدت الأحزاب القومية والليبرالية والماركسية الجذر الثاني، وظل الجذر الثالث في تربة بلا فعل، ينتظر الري والحصاد. يدعي الفريقان الأولان أنهما يقومان بذلك وأن جذريهما ينبتان من نفس الطين.

والحقيقة أن الواقع يزداد ابتعادًا وتفسخًا حتى فقدنا السيطرة عليه.

ومع ذلك، تظل الجماعات الإسلامية والجماهير الناصرية (القومية) هي أقدر الفعاليات على النبت من الجذر الثالث، بالرغم من تطلع الجميع إلى الحرية والديمقراطية وليس الليبراليين وحدهم وتطلع الجميع إلى الاشتراكية كهدف أسمى وليس الماركسيون وحدهم. وبالتالي كانت وحدة الإسلاميين والناصريين قادرة على ضم الجذرين الأولين إلى الجذر الثالث، شرعية الدين وشرعية الثورة، نقل الماضي وضرورة الحاضر الخطابة والإنشاء والانفعالات والمزايدات الإيمانية وحدها طلب جاه ومال، نفاق

وداع، تجارة وربح. والحاكمية وحدها هدم دون بناء، تقويض دون تشييد.(١٥)

إن المشاريع العربية المعاصرة ظاهرة أمل في فكرنا العربي المعاصر الذي يود تجاوز هزائمه المتكررة، وينظر حياتنا الثقافية كلها بجذورها الثلاثة. ولكن يظل التحدي هو : لصالح من تتم؟ للبناء الذهني وكأننا في عصر المذاهب أم للجماهير العربية دفاعاً عن المصالح القومية؟ وبأية أدوات؟ بأدوات من بنيوية أو ماركسية أو وضعية أو وجودية أو مثالية أو شخصانية أو ظاهراتية أم بأدوات من الداخل، تطهيراً للثقافة الوطنية، وإعادة لبنائها. فالتراث القومي موضوع ومنهج، بدن ونفس وليس تراثاً موضوعياً ميتاً في حاجة إلى منهج خارجي يحييه. وبأية فعاليات؟ هل هي جهود فردية ذاتية وإبداعات شخصية أم تعبير عن قوى اجتماعية منظمة أو غير منظمة، متكلمة أو صامتة؟

إن التحدي الرئيسي أمام الفكر العربي المعاصر العابر من الجذور إلى الثمار، ومن الأمس إلى الغد هو الإبداع الذاتي، القدرة على تجاوز النقل، النقل من التراث القديم أو النقل من الغرب الحديث. لقد آن الأوان لتجاوز النقل إلى التمثل، ومن التمثل إلى الإخراج. إن قدرة الذات الوطنية لا حدود لإبداعاتها. تعي الجذر الأول بكل أبعاده في التاريخ، في الماضي البعيد، وهو مايسمى بالأصالة. وتعي الجذر الثاني بكل أبعاده في الماضي القريب، وهو مايسمى بالمعاصرة.

ويعي الجذر الثالث، التربة الطينية التي ينبت الجذران فيها والفعاليات الأساسية القادرة على الري والحصاد.

الهوامش :

(1) حسن حنفي : مقدمة في علم الاستغراب، الفصل الثامن : مصير الوعي الأوروبي، أولاً : جدل الأنا والآخر، ص 695- 711، الدار الفنية القاهرة 1991.

(2) جورج طرابيشي : مفكرون عرب أمام التراث، دار الريس، لندن 1991. وقد سمى هو وأنور عبد الملك «التراثيون الجدد» من أديب ديمتري في مجلة «اليسار العربي».

(3) انظر دراستنا «كبوة الإصلاح» ندوة «الاستصلاح في القرن التاسع عشر» كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، الرباط 1983 ص 47 /59، وأيضاً دراسات فلسفية ص 177- 190، الأنجلو المصرية 1987

(4) انظر دراستنا : الوعي والواقع، دراسة في أسباب النزول، الجمعية الفلسفية المصرية، 1989

(5) انظر دراساتنا : «الجذور التاريخية لأزمة الحرية والديموقراطية في وجداننا العربي المعاصر» في «الدين والثورة في مصر 1952- 1981 الجزء الثاني «الدين والتحزر الثقافي» ص 99-118 مدبولي، القاهرة 1989.

(6) انظر من «العقيدة إلى الثورة» المجلد الثالث «العدل» خامساً : أفعال الوعي الفردي والاجتماعي 2- أفعال الوعي الاجتماعي ص 339-370، مدبولي، القاهرة 1989.

(7)انظر نماذج لذلك في دراستنا «التفكير الديني وازدواجية الشخصية»، «الفلاح في الأمثال العامية» في قضايا معاصرة، الجزء

الثاني : في فكرنا المعاصر ص 111- 127، ص 269- 280، دار الفكر العربي، القاهرة 1976.

(8) انظر دراسات نديم البيطار العديدة في هذا الموضوع، وكذلك أعمال ساطع الحصري وميشيل عفلق. أنظر أيضًا دراستنا «القومية والإسلام» في أعمال ميشيل عفلق، الذكرى السنوية الأولى لميشيل عفلق، بغداد، يونيو 1990.

(9) انظر حوارنا مع الأخ الصديق د. محمد عابد الجابري في «حوار المشرق والمغرب» 4- الوحدة العربية إقليمية أم اندماجية : أجعل الألهة واحدًا أن هذا الشيء عجاب! ص 54- 57، مدبولي القاهرة 1990. وأيضًا «المقومات الثقافية للشخصية العربية» في «الدين والثورة في مصر 1952- 1981»، الجزء الأول «الدين والثقافة الوطنية، ص 141- 161 مدبولي، القاهرة 1989.

(10) انظر عديدًا من الدراسات عن الدين والتنمية القومية في «الدين والثورة في مصر 1952- 1981»، الجزء الرابع : الدين والتنمية القومية، مدبولي، القاهرة 1989.

(11) لذلك أسسنا علم «الاستغراب» للتحرر من الآخر وتحويله إلى علم بدلاً من أن يكون مصدرًا للعلم. أنظر مقدمة في علم الاستغراب، الدار الفنية، القاهرة 1991

(12) انظر دراستنا : هل يجوز شرعًا الصلح مع بني اسرائيل؟ في اليسار الإسلامي، العدد الأول القاهرة 1981 وأيضًا في «الدين والثورة في مصر 1952- 1981، الجزء الثالث «الدين والنضال الوطني ص 33- 88 مدبولي، القاهرة 1989 و«المفاصلة» هو التعبير المفضل عند المفكر الشهيد سيد قطب.

(13) عرضنا من قبل لهذه الجبهات الثلاث في عدة دراسات سابقة منها «موقفنا الحضاري»، التراث والنهضة الحضارية «في دراسات فلسفية ص 9- 91 وأيضًا «المسؤوليات الراهنة للثقافة العربية» في «الدين والثورة في مصر 1952- 1981 الجزء الأول «الدين والثقافة الوطنية» ص 163- 172 مدبولي، القاهرة 1989.

(14) انظر محاولتنا السابقة «التراث والتجديد»، موقفنا من التراث القديم ص 18- 25، المركز العربي للبحث والنشر، القاهرة 198.

(15) انظر تكرارنا لهذه الدعوة إلى الوحدة الوطنية في دراساتنا السابقة مثل «حوار حول الوحدة الوطنية»، «ضرورة الحوار»، «دعوة إلى الحوار»، «الشعارات الدينية والتفسير بالمضمون»، «اليسار الإسلامي ومستقبل مصر»، «التنوير والتنظيم السياسي»، في «الدين والثورة في مصر 1952- 1981»، الجزء الثامن : اليسار الإسلامي والوحدة الوطنية ص 77- 1980، مدبولي، القاهرة 1989.

بن دريدي فوزي

الصراع الاجتماعي
تفكيك
وإعادة تشكيل

تتموضع أجزاء النسق الاجتماعي ضمن أطر ونماذج مجتمعيه مموقعه من طرف تنظيمات نسقية داخلية متمثلة إما في النسق" الإيديو-سياسي"، (1) "النسق الإيديو-إقتصادي" (2) أو "النسق تيولوجي-المدني (3) للمجتمع ذاته. هذه الإشتقاقات النمطية للشكل الإيديولوجي ، forme ideologique تستمد من الثقافة المعابية التاريخية لذلك الأنموذج المجتمعي المحلي في تفاعلها مع النماذج الحداثية الغريبة عن واقعها السوسيو-ثقافي.

ولقد نجد شكلا آخر لفرض التوزيع النسقي لهياكل المجتمع ذاته ؛ حيث أن القوى الخارجية تفرض نمذجة معينة للتموضع طبقا للتصورات والمدركات الفلسفية والرمزية لها. يتم كل هذا في إطار ميزان للقوى عالمي ؛ والمقسم للمجتمعات وفقا للمركزية الثقافية السائدة.(4)

والمركزيات الثقافية تنشأ إنطلاقا من "الغلبة الحضارية" لأمة من الأمم ضمن المجال التاريخي البشري ؛ تحاول كل مركزية ثقافية إنتاج وإعادة إنتاج Produire et reproduire جملة من معايير "للتفكير والسلوك" تفرض شرعيتها القانونية والمعرفية على باقي أشكال التفكير والسلوك التي تنحصر وتتراجع تاركة المجال أمام تلك الغلبة الثقافية ؛ وكرد فعل على ذلك تنشأ

ملامح التكتل الداخلي الذاتي حول التراث الحضاري المتراجع في مواجهة ذلك الأنموذج الغالب.

ذلك الأنموذج يفرض بطريقة مباشرة (استعمار) أو غير مباشرة بشكل من القولبة لكل السلوكات والمعتقدات الوارد إليها ذلك الفرض ؛ ومحاولة إفراغها من كل مقاومة وجعلها لاشعوريا" تسلك سلوك الآخر وتدافع عنه دون وعي ودراية.

من هنا تكون "أنا" المستقبل في حالة عجز للتصدي لذلك الآخر ؛ وباعتبار أنها عاجزة عن تلبية الحاجات النفسية والمادية التي لم تعد باستطاعة ثقافتها أن توفرها لها ؛ فهي تصبح بذلك ملزمة باتباع حضارة الآخر.

وبما أن "الأنا" تحاول أن تؤكد حضورها أمام الآخر فهي تستنجد مقاومة انطلاقا من الماضي ؛ مستعملة في ذلك ما يطلق عليه علماء النفس ميكانيزم دفاع عن الوجود.

وتحاول بعض النموذجيات الغالبة أن تفرض وتبقي ذلك "الفرض" باستعمالها لمراكز قوى داخل المجتمع ذاته بحيث تعمل المراكز على استدامة رجحان الأنموذج الحداثي الخارجي على الدوام.

ويحاول في المقابل ذلك الأنموذج أن يفرض أشكال تصوراته بإخفاء العتق الذي يمارسه ؛ وإخفاء علاقاته الثقافية مع "اتباعه الثقافيين". ويعمل ذلك الخارجي على نفي الداخلي وإيهامه بالعجز الذاتي وضرورة إتباعه له من أجل حصوله على "القوة" و"المنعة" ويكون الاتباع هنا باستهلاكه لمنتجات ذلك الخارجي وبذلك يحوّل إلى مجتمع "إسهلاكي" يسود فيه منطق "الاتباع" و"اللاحرية" وتسود فيه النظرة السطحية للأمور دون الولوج إلى أعماق الأشياء ؛ أي الإهتمام بالشكل دون المضمون.

استلاب مزدوج

ولاغرو ان هذا الاتباع يحدث للمجتمعات المتبعة نوعا من الإستلاب المزدوج " Double Aliènation": الأول استلاب الآخر وكرد فعل غير مدروس انفعالي مزاجي على هذا الإستلاب الخارجي يحدث نوع آخر من الاستلاب هو استلاب "الأنا تاريخية" أو ما -يطلق عليه التراث- بحيث تتواجد النظرة السطحية- والمستمدة أساسا من المنطق الاستهلاكي المفروض خارجيا -لذلك التراث.

ويتشكل في كلتا الحالتين ما يطلق عليه العلامة الفرنسي هنري لوفافر بالنزوع الصنمي فيحدث إذ ذاك صراع ثنائي الشكل :

ا. الأول مع الآخر لكن بدون قوة كافية ؛ إذ أن الأنا تكون في حالة ضعف وعجز متبديان.

ا. الثاني مع "الأنا ذاتها" ؛ ذلك أن مراكز القوة التابعة للآخر تحاول أن تحطم تلك المقاومة الموجهة له

فيحدث إذ ذاك صراع بين البنى المحافظة على تبعيتها للآخر وتلك المطالبة بالتغيير والمقاومة بالاحتماء بالتراث.

إلاّ أن هذا الواقع "الصراعي" لا يمكن أن يبقى بشكل دائم ؛ ذلك أن الصراع = باعتباره نهاية تؤسس لبداية- قد يؤدي في مرحلة من مراحل تطور البشرية إلى ذلك النسق العالمي " Système mondiale " الفارض لقيم الغلبة جذريا أو جزئيا أي إعادة تشكيل لميزان القوى جديد ويكون هذا التغيير مستمدا من الجذور الثقافية لذلك المجتمع أساسا.

وهكذا فكل صراع يشمل تفكيك لبنى ومناسق " Paradigmes ومسلمات Axiomes متواجدة آنيا في مواجهة مستمرة مع آخر (مجتمع أو طبيعة) ؛ يتحول هذا الصراع "المابين مجتمعاتي" في حالة نجاحه -فيما بعد- إلى إطار يشكل مناسق ونماذج فلسفية اجتماعية ؛ ثقافية واقتصادية جديدة.

من هذا كله يستخلص أن كل تفكيك يضمن إعادة تشكيل بعدية ؛ وتبقى صيغة التشكيل هاته خاصة ومختلفة من مجتمع إلى آخر ومن زمن إلى آخر وهكذا تصبح "التشكيلية" و"التفكيكية" زمكانية وذات طبيعة خصوصية.

هوامش :

1)- يمكننا إعطاء مفهمة إجرائية للمفهوم باعتباره : كل نموذج سياسوي يحتكر الفضاء المجتمعي احتكارا أحاديا مستخدما في ذلك القمع والخطابات اليتوبية الساحرية ؛ وتتدرج في الاعيب الإحتفاظ بالسلطة إنطلاقا من تصور ضيق لماهية الدولة باعتبارها غطاء عقلانيا للسلوكات التسلطية الفردية. بالإمكان ملحمة هذا النموذج في التجربة الاشتراكية الماركسية.

2)-نقصد بالنسق "الإيديو-اقتصادي" كل نموذج سياسوي يستمد مشروعيته من مبادىء فكرية -إيديولوجية تعطي حرية شبه مطلقة للإنسان في ممارسة فعله الإقتصادي والفكري ؛ ويتميز هذا النسق بهيمنة النمط الإقتصادي التبادلي -الإنتاجي الذي يعتمد على ميكانيزمات السوق الحرة. كما يصبح الأفراد المالكون للمؤسسات الإقتصادية الكبرى ذوي نفوذ قوي في السلطة والمجتمع، ونلمح هذا النموذج في التجربة الرأسمالية الغربية.

3)- النسق التيلوجي-المدني : هذا مفهوم حاولنا تمييز نمط من أنماط توزيع المنافع المادية والرمزية ؛ يخضع لسيادة "الدين" وعلى هذا النسق بصفة "مدني" لنميزه عن غيره من أنماط التوزع الإجتماعي التيولوجي(*) والمنتمي لمرحلة زمكانية غير مدنية [كنماذج الحكم غير العقلاني (بالمفهوم الفيبري) القديمة والمتواجد بالخصوص في المجتمعات "البدائية" ؛ والتي كان فيها الحاكم يجمع في شخصه الصفات الروحية-الدينية]

ملحوظة فرعية ملحقة :

إن هذه التقسيمات لاتجد لها في الواقع حدودا منتهية وناجزة بصفة كلية ؛ إذ قد يشمل النموذج الأخير النموذجين الأولين ؛ والثاني قد يشمل النموذج الأول والأخير وهكذا إذاك فهذا التقسييم يبقى يحمل في ذاته من التعسف الذي تقتضيه سياقات التحليل.

4)- شهد التاريخ منذ أن تكونت الحضارات المدينية سيادة مركزيات حضارية هيمنت على غيرها لفترات زمكانية محددة ؛ ثم إضمحلت (الحضارة الفرعونية الرومانية الإسلامية) ؛ وكل مركزية ثقافية تفرض أنموذجها الثقافي الذي يميزها عن غيرها من المركزيات. مثلا : الحضارة الغربية النماذج الثقافية المهيمنة الأتمة ؛ الحرية الفردية (الإجتماعية ؛ الإقتصادية ؛ الثقافية إلخ)

مجلات وصلتنا:

مجلة "المدى": وصلنا العدد الأخير (13)، من المجلة الفصلية "المدى"، التي تصدر بدمشق، ويتضمن ملفا خاصا عن موضوع الحداثة، كتب مادته: على مصباح، ومفتاح العماري، وعبد الهادي ناول، بالعناوين التالية، وعلى التوالي: الحداثة المخذولة، وصمة الوهم لا صدمة الحداثة، والتراث والحداثة في الثقافة العربية المعاصرة ويتضمن العدد حوارا مع الأديب الجزائري الطاهر وطار أجراه معه عدنان ياسين، ودراسة في "دلالة المكان في روايات "إميل حبيبي"، بقلم عبد الجليل العميري ويحتل الإبداع الشعري والقصصي مكانا متميزا في المجلة، حيث تضمن العدد في قسمه الثاني ست قصائد وأربع قصص، وبعضها مترجم، أما القسم الثالث فهو منوع، ويشمل العناوين التالية: رحلات، شهادات، ظواهر، تراث، كتب، تقارير ورسائل. ورغم تنوع هذا القسم فإن موضوعاته منسجمة، وتتقاطع في كثير من محاورها، مثال ذلك موضوع "الريح تمحو والرمال تتذكر" الذي كتبه الشاعر العراقي حسب الشيخ جعفر، عن زيارة قام بها سنة 1989 لموسكو، و"نزهة في شوارع باريس" للروائي المصري صنع الله إبراهيم، والأديب العربي والمنفى" لهاتف الجنابي، فكلها تتحدث عن هموم ذاتية في الشعر والرواية والأدب عموما، أوحت بها رحلات أو إقامة إجبارية أو اختيارية في إحدى العواصم الأوروبية الكبيرة.

في ملف الحداثة يعود حسونة المصباحي (وهو كاتب تونسي مقيم في ألمانيا) إلى جذور الفكر الحداثي في الغرب، ليناقش طروحات هيجل في هذا المجال، قبل أن ينتقل إلى النظام العالمي الجديد الذي ظهر بشكل جلي عقب انهيار الاتحاد السوفياتي السابق، وتغير قطبي الصراع في المعادلة الجديدة من صراع أيديولوجي بين الغرب والشرق، إلى صراع التقدم والتخلف بين الشمال والجنوب، قوامه اقتصادي أساسا، وسلاحه الثورة المعلوماتية من جهة، والثورة العلمية (البيولوجيا) من جهة أخرى، ويتساءل الكاتب في الأخير عن موقع العرب في هذا الصراع، وعن نوع الوعي الذي سيحكم عقليتهم في القرن الواحد والعشرين، ويرى أن المخرج يكمن أساسا في فهم الذات فهما صحيحا، والأخذ بفكرة "الاختلاف"، والتعايش مع الآخر على أساس هذه الفلسفة، وهو ما يجنب الذات العربية، حسب رأيه، خطأين كانا شائعين في السابق: "رفض الذات رفضا كليا لعدم معرفة صيرورة تطورها والإمكانات الذهنية التي يمكن دفعها باتجاه تطور أكثر"، من جهة، "ورفض الآخر دون معرفته معرفة دقيقة وعميقة، وتمجيد الذات ككيان محنط واقع فوق التاريخ "من جهة أخرى ويقتصر مفتاح العماري (كاتب من ليبيا) في مناقشة موضوع الحداثة على الشعر، ويستعرض أفكار أدونيس أساسا في هذا الموضوع، ليخلص إلى القول بأن الحداثة العربية قد انبنت على نبش قبورها بمعاول غربية، وأنها كانت "مجرد مغلفات حداثوية موهومة"، ويقترح إعادة النظر في آليات المثاقفة، لأنه لا

يمكننا بأية حالة من الأحوال رفض الآخر أو القبول به قبولا مطلقا، وهنا يلتقي هذا الباحث مع سابقه في ضرورة تبني فلسفة " الاختلاف".

أما عبد الهادي ناول (من المغرب)، فيعالج إشكالية الحداثة والتراث، من خلال مفاهيم الحاضر والماضي، والثقافة والثورة، ويتعرض بدوره إلى مسألة المثاقفة، وكيف تكون العلاقة بين الذات والآخر، ويرى أن هذه العلاقة لا يمكن أن تكون منسجمة وتحقق ثمارها المرجوة إلا إذا كانت ذات طابع إنساني عميق، بعيدا عن كل أشكال العداء أو محاولات الهيمنة أو الصدام.

وما يلفت النظر في مجلة" المدى"، ومن خلال هذا العدد الموجود بين أيدينا، أنها تحاول أن تكون مجلة عربية قومية، إن في موضوعاتها، أو في التوزيع الجغرافي لكتابها.

«البيان» الكويتية :

كما وصلتنا مجلة " البيان" الكويتية في عددها المزدوج 312 -313، يوليو ـ أغسطس 1992، وتتضمن في باب " بحوث ومقالات" ثلاثة موضوعات، تبدأ ببحث للدكتور نعيم اليافي بعنوان " تصورات أولية لقوانين جدل الشعر العربي"، وفيه يحاول الباحث أن يجيب عن سؤال طالما طرحه على نفسه، كما يقول في المقدمة، وهو : هل يمكن أن نضع للشعر العربي، من خلال سيرورته التاريخية في القديم والحديث، قوانين عامة تنظر له، أو تصوغ ملامح تطوره ؟ ويبدأ بعرض التجارب السابقة التي تعرضت لهذا الموضوع، بالنظر إلى القضية في إطاري الثبات والتحول، أو المشابهة والتغاير، وتنطلق من تطورات مستبقة، ومن هنا يبدأ بنقد هذا المنهج، ونقد نتائجه أولا، قبل أن يقدم تصوره لمعالجة الموضوع، ويخلص إلى ثلاثة قوانين رئيسية هي حسب تعبيره : قانون الثبات المطلق ومحاكاة القديم، وقانون التغير والتخطي والتجاوز، وقانون الثبات المتغير، وبعد أن يبحث ويناقش ويقدم الأدلة على كل قانون ، يخلص إلى القول بكل تواضع بأن مقاربته هي ليست إلا تصورات أولية، وليست حقائق نهائية، وأن غرضه أساسا هو إثارة الموضوع ودعوة غيره لمناقشته.

أما البحث الثاني فهو للدكتور أحمد العشري الذي يقدم دراسة تحليلية معمقة لمسرحية " القادم" لسليمان الحزامي، وهي مسرحية صارت قديمة من الناحية الزمنية، حيث يعود تاريخ نشرها إلى سنوات السبعينيات، ومع ذلك فإنها لم تفقد أهميتها للسبيين، الأول أنها مقتبسة عن إحدى المسرحيات العالمية التي نالت شهرة ومكانة كبيرة في الأدب الحديث، وتوجت أعمال صاحبها بحصوله على جائزة نوبل سنة 1969، ونعني بها مسرحية "في إنتظار غودو" لصامويل بيكيت، والثاني أن صاحب الاقتباس، كما يبدو لنا من خلال تحليل الباحث، لم يقع أسير النص الأصلي، وحاول أن يعبر بها بكفاءة عالية عن حالة الاغتراب الذي عرفته المجتمعات العربية عقب هزيمة 1967 والإحباط الذي أعقب حرب 1973. ورغم التحليل المتعمق للمسرحية فإن الباحث يدعونا إلى عدم الاكتفاء به، وقراءة المسرحية نفسها لأن المعنى الكلي الذي تحمله، كما يقول ، ينبغي أن يؤخذ من نسيج العمل بأكمله.

أما الموضوع الثالث فهو تقديم لآخر ديوان أصدره أحد شعراء الكويت المعروفين، وهو الشاعر أحمد السقاف، بقلم الأستاذ عبد الرزاق البصير، يحمل الديوان عنوان " نكبة الكويت"، وتدور معظم قصائد الديوان، كما يقدمها العرض حول غزو العراق للكويت، وما تركه من آثار عميقة في نفس الشاعر، وفي نفوس مواطنيه من أبناء الكويت.

وتعطي المجلة للإبداع الشعري والقصصي مساحة واسعة ، حيث نجد مجموعة هامة من القصائد والقصص للشعراء والقصاصين الكويتين، ولغيرهم من العرب، الذين نجد من بينهم كتابا جزائريين ، وهي بهذا تنحو ، كما رأينا في مجلة " المدى"، إلى أن تكون ذات بعد قومي ، دون أن يكون ذلك على حساب الأدباء الكويتيين ، أو يفقدها صفتها كلسان معبر عن "رابطة الأدباء الكويتيين"

كما تخصص المجلة صفحات عديدة لنماذج من الشعر والقصص العالمي المترجم إلى العربية، وتفرد صفحاتها الأخيرة للرسائل الثقافية التي يبعث بها المراسلون من مختلف العواصم العربية والعالمية.